



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Grafik Tasarım Anasanat Dalı Programı

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KİTAP OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğba BAŞAK

115110120

Danışman: Prof. Dr. Selahattin GANİZ

İstanbul, 2013



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Grafik Tasarım Anasanat Dalı Programı

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KİTAP OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: **Tuğba BAŞAK**

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Geçmişten Günümüze Kitap Olgusu*” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tuğba BAŞAK

ONAY

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tuğba BAŞAK

ÖZET

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KİTAP OLGUSU

Tuğba BAŞAK

Yüksek Lisans Tezi, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Selahattin GANİZ

Temmuz, 2013 - 236 sayfa

Kâğıdın icadıyla ortaya çıkan ve kaynağını Orta Asya'dan alan Türk Cilt Sanatı zamanla gelişmiş ve günümüzde önemli bir sanat kolu haline dönüşmüştür. Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra tüm sanat alanlarında görülen gelişmeler cilt sanatında da büyük ölçüde kendini göstermiş yeni üslûplar ortaya çıkmıştır.

Günümüz iletişim ve bilgi çağında hem görsel hem metinsel anlamı içinde bilgilenme ve kültürlenme aracı olan kitap; sayfa düzeni, kapak tasarımı ile bir sanat yapısı ve yazar ile okur arasında ilk iletişimi sağlayan kaynak olmaktadır.

Kitap kapağı, içeriğindeki mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirir.

Bu araştırma tezinde kitaba dair; Batı'da ki ve Doğu'da ki tarihsel gelişim süreci, bu süreçte kağıt ve kitapta uygulanan diğer çok farklı kullanım malzemeleri, kitap ve iç sayfa yüzlerindeki baskı yazılarının ve diğer tasarım görsellerinin günümüze değin gelişim ve değişimi, ön kapak, sırt ve arka kapak, şömiz görselleri ve özel ciltlenmiş pahalı kitaplara uygulanan grafik tasarım uygulamalarının evrimi tüm detaylarıyla irdelenerek verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Görsel Tasarım, Kitap Kapakları, Kitap Kapağı Tasarımı, Geçmişten Günümüze Kitap Olgusu

ABSTRACT

PAST AND PRESENT CASE BOOK

Tuğba BAŞAK

Master Thesis, Dept. of Graphic Design

Supervisor: Prof. Dr. Selahattin GANİZ

July, 2013 - 236 page

Supply from Central Asia to the invention of paper and the resulting improved over time, and today Turkey Skin Art has become an important branch of art. Developments in the areas of the skin settlements of Turks in Anatolia in the art of all the arts showed itself largely new styles emerged.

In today's age of communication and information within the meaning of both visual and textual information and acculturation tool, book, page layout, cover design, and the reader and the author of a work of art is the first resource for communication. Book cover, to announce the content of the message your target audience through visual communication function with aesthetic qualities, using pictures and text complement each other in an arrangement to fulfill.

This dissertation research on the book, the process of historical development in the West and in the East, this process is very different use of paper and other materials used in the book, books, writings, and other design and print internal pages on the faces of the development and exchange of visuals to this day, the front cover back, and the back cover, bound şömiz expensive visuals and special books examining all the details of the evolution of applied graphic design applications have been submitted.

Key Words; Visual Design, Book Covers, Book Cover Design, Past and Present Book Case

ÖNSÖZ

Sanat, bir milletin kültür hazinesi içerisinde en önemli unsurlardan biridir. Bu sanat hazinesi içinde, Türklerin geleneksel sanatları, önemli bir yer tutar. Hat, tezhip, cilt, minyatür gibi geleneksel sanatlarda çok önemli eserler vermiş olan Türkler, özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra kitabın yapraklarını sırası bozulmadan bir arada tutabilmek için cilt sanatını çok önemli bir noktaya taşımışlardır.

Türklerin 11. yüzyılda Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra, Selçuklu'lardan itibaren tüm sanat alanlarında görülen gelişmeler, cilt sanatında da büyük ölçüde kendini göstermiş, yeni üslûplar ortaya çıkmıştır. Osmanlı'lar ile devam eden bu süreç ve bu dönemden itibaren özellikle 16. yüzyıl ve sonrasında bugün bildiğimiz klâsik üslûba ulaşmıştır.

Günümüz iletişim ve bilgi çağında hem görsel hem metinsel anlamı içinde bilgilenme ve kültürlenme aracı olan kitap; sayfa düzeni, kapak tasarımı ile bir sanat yapısı ve yazar ile okur arasında ilk iletişimi sağlayan kaynak olmaktadır.

Bugün kitabı ve buna bağlı olarak kitap sanatını araştırmak, tanıtmak ve yaşatmak, kuşaktan kuşağa aktarmak, bize düşen en önemli görevlerden biridir. Çünkü kuşaklar arasında kurulacak olan bağlantı, bizlerin bu hazineyi ne kadar zenginleştireceğimizle doğru orantılıdır. Bunu sağlayabilmek de bu alanda yapılacak olan hem teorik, hem pratik çalışmalarla olacaktır.

Tez konumun seçiminden ve tez çalışmalarımın bütün aşamalarında bana yol gösterip fikir veren çalışmalarımda büyük katkıları olan değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Selahattin GANİZ'e ve desteğini esirgemeyen değerli hocalarıma, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve tezlerimizde birbirimize olan desteklerimizden ötürü değerli arkadaşım Elif KOÇ'a teşekkürü bir borç bilir, şükranlarımı sunarım.

İstanbul, 2013

Tuğba BAŞAK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
KISALTMALAR.....	VII
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	VIII

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1.Problemin Tespiti.....	1
1.2.Çalışmanın Amacı	1
1.3.Araştırma Metodolojisi	1
1.4.Ünitelerin Planı	1

2. BÖLÜM

2.1. Kitap Nedir?.....	2
2.2. Kitabın Kökeni.....	3
2.3. Yazının Bulunuşu	7

3. BÖLÜM

3.1. İlkçağ	20
3.2. Ortaçağ.....	29
3.2.1. Doğuda Matbaanın Bulunuşuna Kadar Kitap	29
3.2.1.1. Uygurlar Döneminde Kitap Kapağı	29
3.2.1.2. Selçuklular Döneminde Kitap Kapağı	40

3.2.1.3. Osmanlılar Döneminde Kitap Kapağı.....	44
3.2.1.4. 17. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Kitap Kapağı	47
3.2.1.5. Tanzimat Dönemi Kitap Kapağı	70
3.2.1.6. Meşrutiyet Döneminde Kitap Kapağı	72
3.2.1.7. Cumhuriyet Döneminde Kitap Kapağı	78
3.2.1.8. Yazı Devriminden Sonra Kitap Kapağı	80
3.2.2. Batıda Matbaanın Bulunuşuna Kadar Kitap	91

4. BÖLÜM

4.1. Matbaadan Önce Baskı	109
4.2. Gutenberg'in Matbaayı İcadının Ardından Kitap.....	109
4.2.1. Hareketli Baskı Teknolojisi	109
4.2.2. Incunabula Dönemi	117
4.2.3. Modern Sayfanın Biçimlenişi	119
4.2.4. 18. Yüzyıl Basımcıları ve Tipografları.....	130

5. BÖLÜM

5.1. 19. Yüzyıl Modern Kitap ve Endüstri Devrimi	134
5.1.1. Teknik Yeniliklerin Kitap Biçimine Yansımaları	136
5.1.2. Yeni Kitap	141
5.1.3. İdeal Kitap	147

6. BÖLÜM

6.1. Yirminci Yüzyıl Başı Kitaplar.....	155
6.1.1. Elit Kitaplar	155
6.1.2. Simültane Kitap	157
6.1.3. Rus Avangard Kitabı	159
6.1.4. Konstrüktivist Kitap	169

7. BÖLÜM

7.1. Sanatçı Kitapları	182
7.1.1. Kuzey Amerikalı Sanatçılar ve Fine Press Kitaplar	182
7.1.2. Kitap İçin Yeni Olanaklar Sunan Teknolojik Gelişmeler ..	183
7.1.3. Sanatçı Kitapları	184
7.1.4. Günümüzde Kitabın Sayısal Ortama Aktarılması	195
7.1.5. Günümüzde Kitap Kapağı Tasarımları.....	199

8. BÖLÜM

SONUÇ

8.1. Özet.....	213
8.2. Çalışmanın Literatüre Katkısı.....	213
8.3. Araştırma Kısıtları	214
8.4. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanları	214
8.5. KAYNAKÇA	215
8.6. ÖZGEÇMİŞ	221

KISALTMA LİSTESİ

A.G.E. : Adı Geçen Eser

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf 1: Papirüs rulo yazması İ.S. I.yy.....	4
Fotoğraf 2: Bilinen en eski matbu eserlerden, Elmas Sutra	5
Fotoğraf 3: Kil tablet örneği, Asurlular, M.Ö.2100.	5
Fotoğraf 4: Manuscript (el yazması) kitap örneği, Ortaçağ	7
Fotoğraf 5: Lascaux mağarasındaki hayvan figürleri, İ.Ö.15.000.....	8
Fotoğraf 6: Sümerler, Çivi yazısının ilk işaretleri İ.Ö. 3200.....	9
Fotoğraf 7: Gılgamış Destanı, tarihin en eski yazılı destanının adı olup, 12 kil tablete Akad çivi yazısı ile kaydedilmiştir. Destana konu olan Kral Gılgamış gerçekten yaşamış ve M.Ö. 28. yüzyılda Mezopotamya'daki Uruk kentinde hüküm sürmüştür.	10
Fotoğraf 8: İ.Ö. 2000'li yıllarda papirüsün toplanması.....	11
Fotoğraf 9: İ.Ö. 2000'li yıllarda papirüsün dövülerek işlenmesi	12
Fotoğraf 10: İ.Ö. 2000'li yıllarda papirüs yaprağının üretim şeması.....	12
Fotoğraf 11: Hiyeroglif metin örneği	13
Fotoğraf 12: Kaya üzerine kazınmış imgeler örneği, M.Ö. 15.000.....	13
Fotoğraf 13: Parşömen yapımında kullanılan; koyun, keçi, ceylan, antilop gibi hayvanların derisinden uzun ve zahmetli bir süreçte inceltilip yüzeyi pürüzlerden arındırılması örneği.....	14
Fotoğraf 14: Parşömen örneği.	15
Fotoğraf 15: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	15
Fotoğraf 16: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	16
Fotoğraf 17: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	16

Fotoğraf 18: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	16
Fotoğraf 19: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	17
Fotoğraf 20: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	17
Fotoğraf 21: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	17
Fotoğraf 22: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	18
Fotoğraf 23: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	18
Fotoğraf 24: Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ.....	18
Fotoğraf 25: Hicri 22 tarihli Yunanca Arapça papirüs, Avusturya Milli Kütüphanesi, G 39 726	21
Fotoğraf 26: Papirüs kitap örneği, İlkçağ.....	21
Fotoğraf 27: Bir kodeks örneği	22
Fotoğraf 28: Kodeks yazılı parşömen sayfa örneği.....	23
Fotoğraf 29: Mağaralarda bulunan figür örnekleri.....	25
Fotoğraf 30: Mısır'da 18. Hanedan (Amarna) devrinde papirüsü üzerine yazılıp resimlenen “Ölünün Kitabı” ndan bir sahne	26
Fotoğraf 31: Scriptorium örneği.....	27
Fotoğraf 32: Parşömen Manuscript örneği, Ortaçağ	27
Fotoğraf 33: Bu günde kullanılmakta olan, Uygurlardaki cilt geleneğine uygun olarak formların dikilerek ciltlenmeye hazır hale getirilmiş örneği	29
Fotoğraf 34: Formalanarak dikilmiş deri ciltli kitap örneği	30
Fotoğraf 35: Formalanarak dikilmiş kitabın şiraze örneği	30
Fotoğraf 36: Klasik bir cildin bölümleri.....	31
Fotoğraf 37: Klasik bir cildin şemse süsleme örnekleri	32
Fotoğraf 38: Orhun Kitabeleri, M.S. 8. yy.	36

Fotoğraf 39: Tamamı geçmeli Selçuklu tarzı cilt Ayasofya 3358. Kısas-ı Yuşa, 891/1486.....	40
Fotoğraf 40: Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, ön iç kapak.....	42
Fotoğraf 41: Lake cilt içerisinde olup, şemsesinde Hz. Meryem'le oğlu Hz. İsa'nın minyatürü, alt cilt kapak içerisinde de Hz. Mevlana ile Şems-i Tebrizi'nin minyatürü vardır.....	42
Fotoğraf 42: Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, ön iç kapak.....	43
Fotoğraf 43: Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, sağ dış kapak, Sertab iç kapak ve miklep iç kapak görünümü	43
Fotoğraf 44: Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, dış arka kapak-sertab-mikleb.....	44
Fotoğraf 45: Kat'ı sanatından örnek, 15.yy	46
Fotoğraf 46: Kat'ı sanatından örnek, 15.yy.	47
Fotoğraf 47: Ehli Hiref sanatkarlarının minyatürlenmiş görüntüsü	48
Fotoğraf 48: Yıldızlı, salbekli, şemseli, köşebentli, bordürlü cilt kapağı, 16. Yüzyıl	49
Fotoğraf 49: 18. yüzyıla ait bir cilt örneği.....	50
Fotoğraf 50: Buket şemseli, köşebentli 19. yüzyıl bir cilt örneği	51
Fotoğraf 51: Buket şemseli, köşebentli 19. yüzyıl cilt örneği.....	51
Fotoğraf 52: Yıldız salbek şemseli, zencirekli, köşebentli 19. yüzyıl bir cilt örneği.....	52
Fotoğraf 53: Yıldızlı, zencirekli, salbek şemseli 19. yüzyıl Cilt Örneği ...	52
Fotoğraf 54: Kafes şemseli 19. yüzyıl cilt örneği	53
Fotoğraf 55: Zencirekli, zilbahar şemseli 19. yüzyıl cilt örneği	53

Fotoğraf 56: Yıldız kafes şemseli, zencirekli, miklepli, 19. yüzyıl cilt örneği.....	54
Fotoğraf 57: Saray nakkaşhanesini konu alan bir minyatür.....	55
Fotoğraf 58: Kur'an, Kayışzade Hafız Osman Efendi, 19 yy.	56
Fotoğraf 59: Koyu vişne rengi meşin üzeri gümüş madalyon ve bordürlü cilt örneği, 19. Yüzyıl.....	58
Fotoğraf 60: Kur'an, Mehmed Şevki Efendi, 19 yy.....	59
Fotoğraf 61: İbrahim Müteferrika'nın bir görüntüsü	61
Fotoğraf 62: Matbaa harflerinin hazırlanmasında kullanılan press örneği. 62	
Fotoğraf 63: İlk basımevlerinin işleyişini betimleyen gravür baskı örnekleri.....	62
Fotoğraf 64: Vankulu Lügati, 1729.....	65
Fotoğraf 65: İbrahim Müteferrika'nın "Cihannüma" da yer alan dünya haritası, 1733.....	66
Fotoğraf 66: "Tarih-i Hind-i Garbi" yer alan bir illüstrasyon, 18 yy.	66
Fotoğraf 67: Yazma Kitap Örneği.....	73
Fotoğraf 68: Basma Kitap Örneği	73
Fotoğraf 69: 1979 yılında basılan bir kitap örneği	75
Fotoğraf 70: İhap Hulusi Görey'in kitap kapağı tasarımı, 1932	79
Fotoğraf 71: Münif Fehim'in kitap kapağı tasarımı 1935.....	82
Fotoğraf 72: 1943 yılında basılan bir kitap örneği	82
Fotoğraf 73: 1953 yılında basılan bir kitap örneği	83
Fotoğraf 74: 1955 yılında basılan bir kitap örneği	84
Fotoğraf 75: 1957 yılında basılan bir kitap örneği	84

Fotoğraf 76: Mengü Ertel'in kitap kapağı tasarımı, 1970.....	85
Fotoğraf 77: Sait Maden'in kitap kapağı tasarımı, 1971.....	86
Fotoğraf 78: Firuz Aşkın'ın kitap kapağı tasarımı, 1973	86
Fotoğraf 79: Erkal YAVİ'nin kitap kapağı tasarımı, 1981	87
Fotoğraf 80: Ayhan Erer'in Kitap kapağı tasarımı, 1969.....	87
Fotoğraf 81: Ayhan Erer'in kitap kapağı tasarımı, 1969.....	88
Fotoğraf 82: Letrase örneği	88
Fotoğraf 83: Bifolium örneği	93
Fotoğraf 84: Bifolium detay örneği.....	94
Fotoğraf 85: Rulo papirüs Grek el yazması örneği	96
Fotoğraf 86: Rubrication örneği.....	98
Fotoğraf 87: Illuminated Manuscript (Işıklı Makale) Örneği	99
Fotoğraf 88: İntial'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları.....	100
Fotoğraf 89: İntial'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları.....	100
Fotoğraf 90: İntial'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları.....	101
Fotoğraf 91: İntial'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları.....	101
Fotoğraf 92: İntial örnekleri 17.yy.	102
Fotoğraf 93: İntial örnekleri 17.yy.	102
Fotoğraf 94: Günümüzde de hala kullanılmakta olan yan kağıdı örneği ..	103
Fotoğraf 95: Fildişinden yapılmış kitap kapağı, 1902.....	104

Fotoğraf 96: Fildişinden yapılmış kitap iç görünüm, 1902	105
Fotoğraf 97: Ahşap oyma kitap kapağı, 1486.	105
Fotoğraf 98: Cilt örneği, 18. yy.....	106
Fotoğraf 99: Cilt örneği, 18. yy.....	106
Fotoğraf 100: Johannes Genfleisch zur Laden zum Gutenberg'in bir görüntüsü	110
Fotoğraf 101: John Gutenberg yöntemiyle harf döküm sistemi.....	111
Fotoğraf 102: Bir hurufat ve baskısı.....	111
Fotoğraf 103: Gutenberg ve sonrasında kullanılan baskı makinelerinden bir örnek.....	112
Fotoğraf 104: Metin haline getirilmiş hurufat örneği.....	112
Fotoğraf 105: Gutenberg'in bastığı ilk kitabı "42 Satırlı İncil"	113
Fotoğraf 106: 42 Satırlı İncil'den sayfa görünümü	114
Fotoğraf 107: 1455 Gutenger'in 42 satırlık İncil'den detay, Yazı: Textura	115
Fotoğraf 108: 1455 Gutenger'in textura karakterli hurufat örnekleri	116
Fotoğraf 109: Incunabula örneği	117
Fotoğraf 110: Incunabula örneği	118
Fotoğraf 111: Cilt örneği, 1586.....	122
Fotoğraf 112: Cilt örneği, 16.yy.....	123
Fotoğraf 113: Sırtı yazılı deri cilt örneği, 1586.....	124
Fotoğraf 114: Cilt örnekleri, 16.yy.....	125
Fotoğraf 115: Cilt örnekleri, 16.yy.....	125
Fotoğraf 116: Cilt Örneği, 18.yy.	126
Fotoğraf 117: Cilt Örneği, 18.yy.	126

Fotoğraf 118: Will Bradly'in, The Inland Printer dergisi kapak tasarımı, 1894	133
Fotoğraf 119: Keepsake kitap kapağının şömizi, 1833	138
Fotoğraf 120: Bir yellowback kitap örneği, 1906	142
Fotoğraf 121: Bir yellowback kitap örneği, 1892	142
Fotoğraf 122: Bir yellowback kitap örneği, 1893	143
Fotoğraf 123: Bir yellowback kitap örneği, 1880	143
Fotoğraf 124: Yellowback kitap örnekleri, 1863. ve 1880.....	144
Fotoğraf 125: Bir yellowback kitap örneği, 1888	144
Fotoğraf 126: Bir yellowback kitap örneği, 1863	145
Fotoğraf 127: Bir yellowback kitap örneği, 1892	145
Fotoğraf 128: Bir yellowback kitap örneği, 1885	146
Fotoğraf 129: Oskar Kokoshka'nın, Die Träumenden Knaben kitabından sayfa görünümü, 1908	152
Fotoğraf 130: Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı örneği, 1883	153
Fotoğraf 131: Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı iç sayfa örneği, 1883.....	154
Fotoğraf 132: Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı iç sayfa örneği, 1883.....	154
Fotoğraf 133: Parallelement kitabının iç sayfalarından illistrasyon örneği, 1889	156
Fotoğraf 134: Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France şiir kitabı dış kapak görünüm, 1913.....	158

Fotoğraf 135: Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France şiiir kitabı iç görünüm, 1913.....	158
Fotoğraf 136: Filippo Marinetti'nin kitap kapağı tasarımı, 1912.....	161
Fotoğraf 137: Sadok Sudei kitabının dış görünümü, 1910.....	162
Fotoğraf 138: Sadok Sudei II kitabının dış görünüşü, 1914.....	162
Fotoğraf 139: Litografi taş baskı makinesi örneği	165
Fotoğraf 140: Igra v adu kitabının iç sayfa görünümü, 1912.....	165
Fotoğraf 141: Kitap kapağı örneği, 1916	170
Fotoğraf 142: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1920-1927.....	170
Fotoğraf 143: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1917-1919.....	171
Fotoğraf 144: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1923.....	172
Fotoğraf 145: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922.....	173
Fotoğraf 146: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922.....	173
Fotoğraf 147: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922.....	174
Fotoğraf 148: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1929	174
Fotoğraf 149: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922.....	175
Fotoğraf 150: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1929	175
Fotoğraf 151: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922.....	176
Fotoğraf 152: El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1919.....	176
Fotoğraf 153: El Lissitzky. El Lissitzky ve Hans Arp'in yazdığı Kunstismus 1919 – 1924 (Sanatta İzm'ler 1914 – 1924) adlı kitabın kapak tasarımı, 1925	179
Fotoğraf 154: Laszlo Moholy-Nagy&Theo Van Doesburg, Kapak Tasarımı, 1925	179

Fotoğraf 155: Aleksandr Rodchenko'nun kitap kapağı tasarımı, 1923.....	180
Fotoğraf 156: Rene Magritte'in "Minotaure" dergisi için kapak tasarımı, 1937	181
Fotoğraf 157: Marcel Duchamp'ın kitap kapağı ve iç sayfaları, 1934	185
Fotoğraf 158: Wassily Kandinsky'nin kitap kapağı tasarımı, 1912	186
Fotoğraf 159: Seth Siegelau, 1968	187
Fotoğraf 160: Seth Siegelau, 1968	187
Fotoğraf 161: Seth Siegelau, 1968	187
Fotoğraf 162: Robert Massin'in kitap kapağı tasarımı, 1964.	188
Fotoğraf 163: Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964.....	188
Fotoğraf 164: Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964.....	189
Fotoğraf 165: Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964.....	189
Fotoğraf 166: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitap kapağı, 1963.....	191
Fotoğraf 167: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitap arka kapağı, 1963.....	191
Fotoğraf 168: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963	192
Fotoğraf 169: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963	192
Fotoğraf 170: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963	193
Fotoğraf 171: Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963	193
Fotoğraf 172: Karayazı kitap kapağı tasarımı, 2009	201
Fotoğraf 173: Peter Mendelsund kitap kapağı tasarımı, 2011.....	201
Fotoğraf 174: Matt Avery kitap kapağı tasarımı, 2011	202
Fotoğraf 175: Christopher King kitap kapağı tasarımı, 2011.....	202

Fotoğraf 176: David Pearson kitap kapağı tasarımı, 2011	203
Fotoğraf 177: Paul Sahre, Erik Carter kitap kapağı tasarımı, 2011	203
Fotoğraf 178: Budak Akalın kitap kapağı tasarımı, 2011	204
Fotoğraf 179: Peter Mendelsund kitap kapağı tasarımı, 2012.....	204
Fotoğraf 180: Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012	205
Fotoğraf 181: Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012	205
Fotoğraf 182: Christopher King kitap kapağı tasarımı, 2012.....	206
Fotoğraf 183: Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012	206
Fotoğraf 184: Emily Mahon kitap kapağı tasarımı, 2012	207
Fotoğraf 185: Keith Hayes kitap kapağı tasarımı, 2012.....	207
Fotoğraf 186: Geray Gencer kitap kapağı tasarımı, 2012	208
Fotoğraf 187: ActarPro kitap kapağı tasarımı, 2012	208
Fotoğraf 188: Josip Kelava kitap kapağı tasarımı, 2013	209
Fotoğraf 189: Piano Programme kitap kapağı tasarımı, 2013.....	209
Fotoğraf 190: Ten Fathoms kitap kapağı tasarımı, 2013.....	210
Fotoğraf 191: Ten Fathoms kitap kapağı tasarımı, 2013.....	210
Fotoğraf 192: Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013	211
Fotoğraf 193: Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013	211
Fotoğraf 194: Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013	211
Fotoğraf 195: Nikola Klímová kitap kapağı tasarımları, 2013	212

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. PROBLEMİN TESPİTİ

Türkiye de bugüne kadar yayınlanmış olan kitapla ilgili Türkçe kaynakların tam anlamıyla yeterli olmayışı ve insanların bu konu üzerine üzerinde gerekli araştırma yapmaması, yararlanılacak bilgi eksikliğine neden olmuştur.

1.2. ÇALIŞMANIN AMACI

Yukarıda belirittiğim nedenlerden ötürü, sonraki kuşakların yararlanabileceğini düşündüğüm kapsamlı bir belgesel çalışmayı içeren kitap olgusu ile ilgili bu tezin araştırmasını yapmayı ve gerçekleştirmeyi amaç edindim.

1.3. ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Konunun tespit edilmesinden sonra yapılan kapsamlı araştırmalar sayesinde izlenilecek yol ile ilgili kaynaklar toplanarak amaca yönelik senteze ulaşıldı.

1.4. ÜNİTELERİN PLANI

Elde edilen bütün bilgiler öncelikle değerlendirilmeye alındı. Daha sonra kitap tarihsel gelişim olgusuna ilişkin bir içerik oluşturuldu. Araştırmalara bir yandan da sürekli devam edildi. Kaynaklardan edinilen bilgilerde konulara gerekli ve uygun ilaveler yapıldı. Konu başlıklarının mümkün olduğu kadar yalın ve anlaşılır olmasına çalışıldı. Konuyla alakalı olmayan ya da bilgi karmaşası yaratacak olan verilerden, bütünlüğün bozulmaması için özellikle kaçınılmaya çalışıldı. En son kısımda da içerik olarak anlatılan konunun pekişmesi amacıyla kitap kapağı örneklerine yer verildi.

2. BÖLÜM

2.1. KİTAP NEDİR?

Kitap belgelemenin en eski formudur; bilgiyi, fikirleri ve inançları depolar.

Tarih çağları boyunca büyük bir bilgi nesnesi, kültürlerin büyüyüp gelişmesi ve yaygınlaşmasının en temel aracı olan kitap, beşinci yüzyıldan beri büyük bir öneme sahip olmuştur. Baskıcılık öğrenmenin aracı, bilginin koruyucusu ve yazının ortamıdır. Bunun için beşinci yüzyıldan beri önceden kestirilemeyen bir güce sahip olmuştur. Bilgi, birikim ve kültürün nesilden nesile aktarımını sağlayan, aydınlanma, bilgilenme ve kültürleşmenin en temel aracı olan kitapların insanlık tarihindeki önemini Warren Chappell Basılı Sözcüğün Kısa Bir Tarihi adlı kitabında vurgulamıştır. Bunun yanı sıra kitaplar insanın tüm sanatsal duyarlılığını yansıtabildiği ürünler olmuştur. (Namık Kemal Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 23, Aralık 1996, s. 22.)

Tarihsel süreç içinde önemli olayların genellikle düşün adamlarının düşüncelerinin yaygınlaşmasının da etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Martin Luther der ki: “Her büyük kitap bir hareket, her hareket bir kitaptır.” (Ülkü Demirtepe, “Dünyada ve Türkiye’de Yayıncılığın Gelişmesi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:84, 15 Kasım 1983, s. 11.) Eflatun ve Aristoteles’in felsefesine bugünkü düşünce ve kurum sistemiyle bakarsak Batı Demokrasilerinin kaynağı olduğunu görürüz. Rönesans matbaanın bulunuşuyla yeni düşüncelerin yaygınlaşmasına olanak tanımış, Reform, Martin Luther’in Latince olan İncil’i Almancaya çevirerek kitlelere yaygınlaştırılmasını sağlamış, Fransız Devrimi, Voltaire ve Rousseau gibi düşün adamlarının düşüncelerinin topluma yayılması yoluyla gerçekleşmiştir. Bütün bunlar basım ve kitaplar aracılığıyla olmuştur. (Demirtepe, age., s. 11.)

Kitap ve basılı kültür, günümüze kadar modern gelişimini sürdürürken kitap temel işlevini, insanoğlunun duygu, düşünce ve deneyimlerine süreklilik kazandırmak olarak yüklenmiş uygarlığı bugünkü düzeyine getirmiştir. “Yalnız içeriği ile değil, görsel öğeleri ile de sanat ileten bir araç olan kitap, söz sanatının olduğu kadar, görsel sanatların da bir taşıyıcısıdır. Bugün elimize

geçen ve evimize giren tüm insan yapısı araçları bir gözden geçirelim: Kitap kadar sanat ögesi taşıyan ve sanatçı eli ile oluşan bir başka yapıt bulamayız. Kitabın bu özelliği kitabın doğuşu ile beraber belirmiştir. Rulo şeklindeki ilk kitaplarda bile yazı, yazı bloklarının yüzey içinde yerleşmesi grafik sanatı açısından, o çağ zevkinin en ileri düzeyindedir. Kitap sanatına beşiklik eden ülkemiz her çağda bu sanatın zengin bir kaynağı olmuştur. Rulodan sonra kodeks denilen ilk ciltli kitaplar İstanbul'da yapılmıştır. Bilinen ciltli ilk üç kitaptan biri Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. Bu kitap yazısı, sayfa düzeni, cildi ve dengeli boyutları ile her çağda örnek olabilecek bir düzeydedir.” (Mustafa Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 123, 14 Mart 1975, s. 10-11.)

Günümüzde İnternet gibi bir bilgi ve iletişim ağının kurulmasına rağmen kitaplar hayatımızdaki manevi arkadaşlığını sürdürmektedir. Yaşadığımız bilgi ve iletişim çağının vazgeçilmez unsuru olarak, her dönemde hep güçlü olmuştur. Reklam tekniği 19. yüzyılın sonunda endüstri ve ticaretin gelişmesiyle yaygınlık kazanmıştır. Teknolojinin getirdiği yenilikler reklam diline yansımış, afiş tekniği, paketleme, saklama ve tüketiciye sunma, ışıklı panolar, radyo, sinema, televizyon sırasıyla öne çıkmıştır. Reklam, afişten sonra ikinci büyük atılımını, ürünlerin korunması, saklanması, taşınması ve tanıtılmasına olanak tanıyan marka ve paketleme kavramlarının ortaya çıkmasıyla yapmıştır. (Tan Oral, “Reklam mı Sanat mı ?”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 268, 15 Temmuz 1991, s. 9.)

2.2. KİTABIN KÖKENİ

Kitap (kapağının) in tarihçesinde kağıdın icadı ve yazının bulunuşu çok önemlidir. Çünkü dünyada yayımcılık yazının bulunuşuyla başlamış, basımcılığın gelişimiyle de başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Sanatçı titiz uğraşlardan sonra yapıtını yaratır; ancak onu dünyaya getiren yayımcıdır. Bir sanat ya da düşün adamının yapıtı yayımlanmayıp topluma inmeseydi, yapıtın önemi yaratıcısıyla sınırlı kalırdı. Yedi bin yıl önce olaylar, efsaneler, destanlar, yasalar, din kuralları, duygu ve düşünceler ağızdan ağıza (sınırlı olarak) yayılmıştır.

İnsanoğlunun belleğinde saklanan bu bilgiler, kuşaktan kuşağa aktarılırken bir takım eklemeler ya da unutmalar oluyordu. Böylece bilgi doğruluğunu yitirebiliyordu. Yazının bulunuşuyla birlikte ilk kitap doğmuş, başka bir deyişle bilginin saklanması sağlanabilmiştir. İlk kitaplar her uygarlıkta farklı görünmüştür. Örneğin; kitap formları Mısır'da papirüs ruloları, Çin'de bambu tabletler, Asur ve Babil'de kil tabletler olarak görülmüştür. (Demirtepe, age., 11.)



Fotoğraf 1 Papirüs rulo yazması İ.S. I.yy.



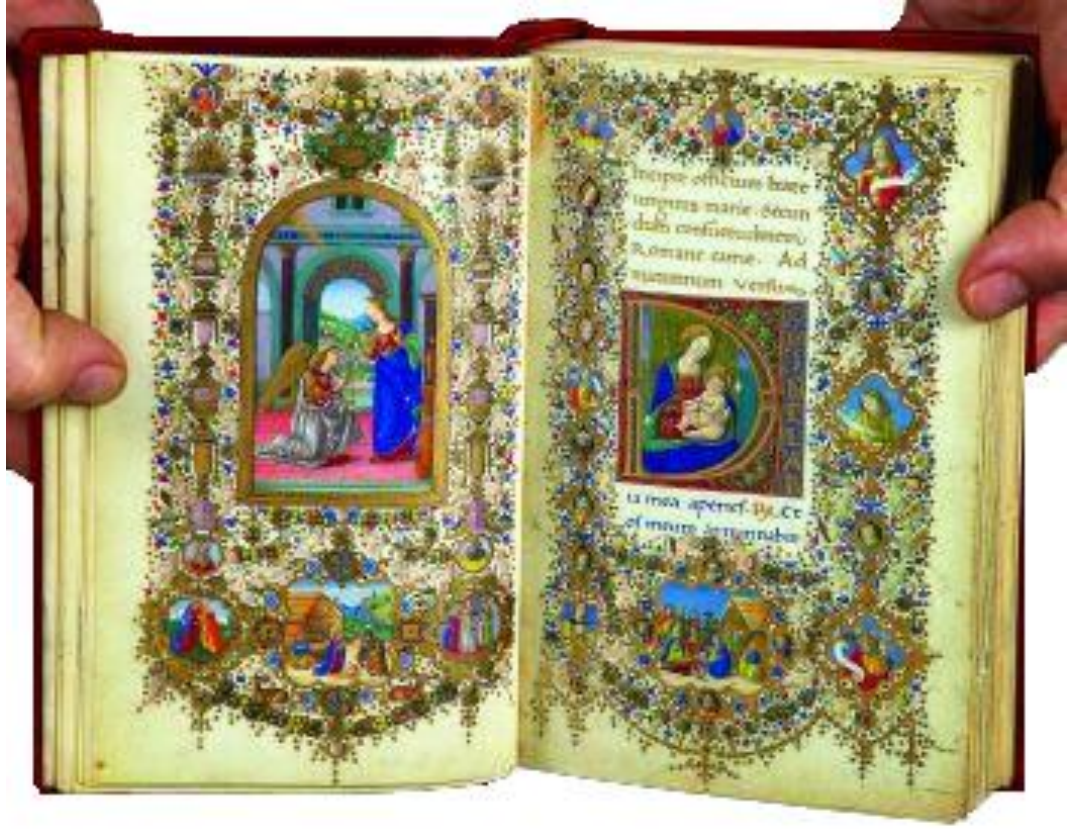
Fotoğraf 2 Bilinen en eski matbu eserlerden, Elmas Sutra



Fotoğraf 3 Kil tablet örneği, Asurlular, M.Ö.2100

UNESCO'nun 1964'te yaptığı tanıma göre kitap, "Kapak sayfaları hariç en az 49 sayfadan oluşan, süreli olmayan basılı bir yayın", Grand Larousse Encyclopedique'e göre "Dikilmiş ya da ciltli olarak bir araya getirilmiş yapraklar bütünü"; aynı ansiklopedinin 1986 baskısındaki tanıma göre ise "Basılmış ve bir araya getirilmiş, ciltli ya da ciltsiz sayfalar bütünü" olarak tanımlanıyor. (Burcu DÜNDAR, "Grafik Tasarım Bağlamında Kitap Nesnesi ve Nesne Olarak Kitap.", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarım Programı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011, s. 1.)

Kitap dediğimiz zaman, UNESCO ya da Larousse'un tanımlarında olduğu gibi bir basılmış sayfalar bütününden mi bahsediyoruz? Eğer öyleyse, matbaanın bulunuşuyla birlikte yerini basılı kitaba bırakan, ancak günümüzde de farklı amaçlar için hala üretilen manuscript (el yazması) kitaplar bizim için kitap değil midir? Dikilmiş ya da ciltli olarak bir araya getirilmiş sayfalar bizim için kitabı temsil ediyorsa, Uzakdoğu'nun yelpaze şeklinde birleştirilmiş kitapları, uzun bir kağıdın akordeon şeklinde katlanması ile oluşturulan oryantal katlama ya da Venedik cildi yöntemiyle bir araya getirilmiş çıta kitaplar; bu tanımın dışında bırakılan diğer örnekler kitap değil midir? Günümüze gelene kadar zamana, kültürlere, teknolojiye bağlı olarak farklı amaçlarla, farklı içeriklerle, farklı biçimlerde karşımıza çıkan kitap için bütün kitapları kapsayacak tek bir tanım getirmeye çalışmak çok zordur. (DÜNDAR, agt., s.1)



Fotoğraf 4 Manuscript (el yazması) kitap örneği, Ortaçağ

2.3. YAZININ BULUNUŞU

Kitabın ortaya çıkışından söz edebilmek için, öncelikle yazının, ardından sayfanın ortaya çıkışından söz etmek gereklidir. Yazının kökenleri, günümüzden İ.Ö. 3.500 yıl öncesine, grafizm olarak adlandırılan, mağaraların duvarlarında ve kemiklerin üzerine belirli bir ritimle sıralanarak yapılmış yarıklara kadar uzanır. Ancak, yazının ortaya çıkışının asıl hazırlık dönemi için, resim ve sembolleri kendi birimleri olarak kullanan piktogramların görülmeye başlanmasıdır demek doğru olur. Erken dönem piktogramlar temsil ettikleri nesnelere benzerlerken, zamanla bu işaretler sadeleşmiş; soyut kavramları ve sesleri ifade edebilmeye başlamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 4.)

Mağara duvarına oyularak yapılan desenlerin en eskileri İ.Ö. 25.000 ile 20.000 yıllarına aittir. İ.Ö. 18.000 yıllarında, mağara duvarlarına el izi

çıkarmak için kırmızı, siyah ve sarı pigment boyalar kullanılmıştır. Güney Fransa'da Lascaux'da bulunan mağara resimleri ise İ.Ö. 15.000 yıllarına aittir. Gerek Lascaux'daki, gerekse Kuzey İspanya'da Altamira'da bulunan mağaralardaki boğa ve bizon betimlemelerinde o zamanki insanın şaşırtıcı stilizasyon ustalığı gizlidir. (Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, Eylül 1997, s. 84.)



Fotoğraf 5 Lascaux mağarasındaki hayvan figürleri, İ.Ö.15.000

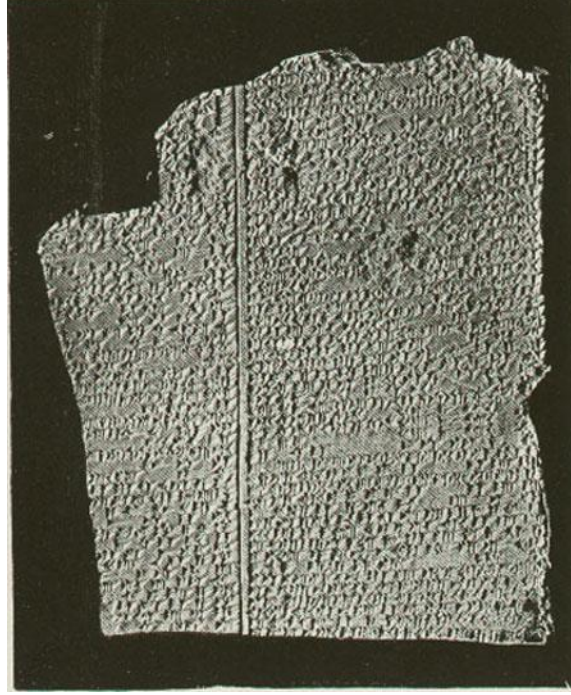
Marshall McLuhan, Gutenberg Galaksisi'nde şöyle der: "...Aslına bakılırsa, göçebelikten kurtulan ve yerleşik çalışma tarzlarını benimseyen her halk, yazıyı icat etmeye de hazır demektir. Şimdiye dek, sadece göçebe olan hiçbir halk nasıl mimari ya da kapalı uzay yaratamamışsa, yazıya da sahip olamamıştır. Zira yazı, görsel olmayan uzay ve duyuların görsel bir çerçeve içine alınmasıdır." İnsan topluluklarında ilk köy yerleşimlerinin oluşmasından 2.500 yıl sonra, artık yerleşik çalışma tarzlarının benimsenmesi ile birlikte Mezopotamya'da, piktogramların ardılı olan yazı sistemi, çivi yazıları gelişmiştir. İlk olarak Sümer topluluklarında ortaya çıkan, ilerleyen zamanda Asur ve Babil uygarlıkları tarafından da kullanılan bu yazı, Hıristiyanlık dönemine kadar devam etmiştir. İ.Ö. Üçüncü binin başlarında Hindistan'da gelişen ilkyazı biçimlerine, ikinci binyılın başlarında ise Mısır hiyeroglifleri ve Çin yazılarına rastlanmaya başlanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 4-5.)



Fotoğraf 6 Sümerler, Çivi yazısının ilk işaretleri İ.Ö. 3200

İ.Ö. 4.-5. Binyıllarından itibaren Mezopotamya Uygarlığını Sümerler kurmuşlardır. Mezopotamya Yunanca da nehirlerarası anlamına gelmektedir. Dicle ve Fırat gibi iki büyük nehir arasında kurulmuş pek çok uygarlığa beşiklik etmiştir. Sümerler, Akadlar, Asurlular ve Babilliler bu bölgede kurulmuştur. Sümerler şehir devletleri kurmuşlar, tanrı evi olarak kabul edilen büyük tapınaklar Ziggurat'lar inşa etmişlerdir. Yapılan kazılar sonucu ortaya çıkan buluntularda, bu yiyeceklerin stoklarını kaydetme ihtiyacı sonucu, yazının bulunmasına yol açmıştır. Sümerler ilkyazı sistemini geliştiren toplumdur. Sümer dilinin kökeni tam olarak bilinmemekte fakat IV. Uruk döneminde bulunan Çivi Yazısı, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmiştir. Bu yazının ilk gelişim basamağı piktogramlardır. Kavram ya da sözcüğü temsil eden, resim özelliği taşıyan bu simgeler önce tablet haline getirilmiş ıslak kil yüzeyine stylus adı verilen kamyşlarla çizilmiş,

bu kil daha sonra kurutularak ya da fırınlarda pişirilerek kalıcı hale getirilmiştir. Üçgen uçlu stylus'larla kil yüzeyine baskı İ.Ö. 2.500 yıllarında olmuştur. Kil yüzeyine basılan imgeler soyut bir işaretleme sistemi oluşturmuşlardır. Böylece piktogramlar resme dayalı iken çivi yazısı adı verilen soyut simgelere dönüşmüştür. (Becer, age., s. 85.)

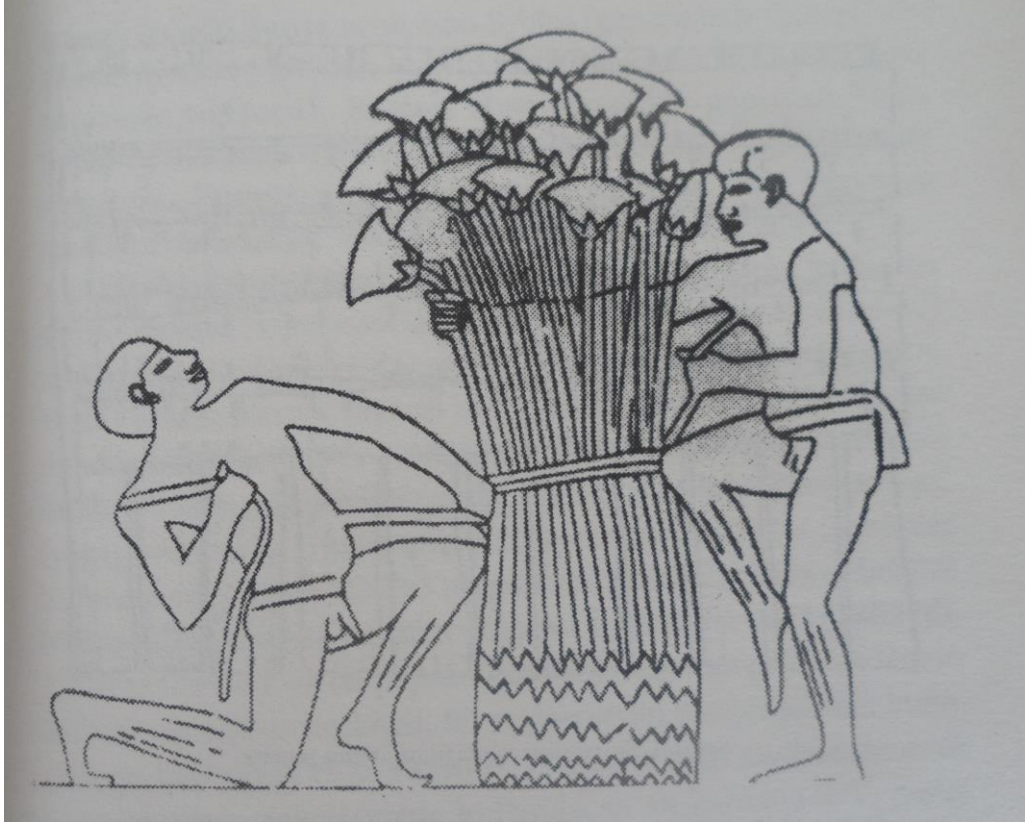


Fotoğraf 7 Gılgamış Destanı, tarihin en eski yazılı destanının adı olup, 12 kil tablete Akad çivi yazısı ile kaydedilmiştir. Destana konu olan Kral Gılgamış gerçekten yaşamış ve MÖ. 28. yüzyılda Mezopotamya'daki Uruk kentinde hüküm sürmüştür.

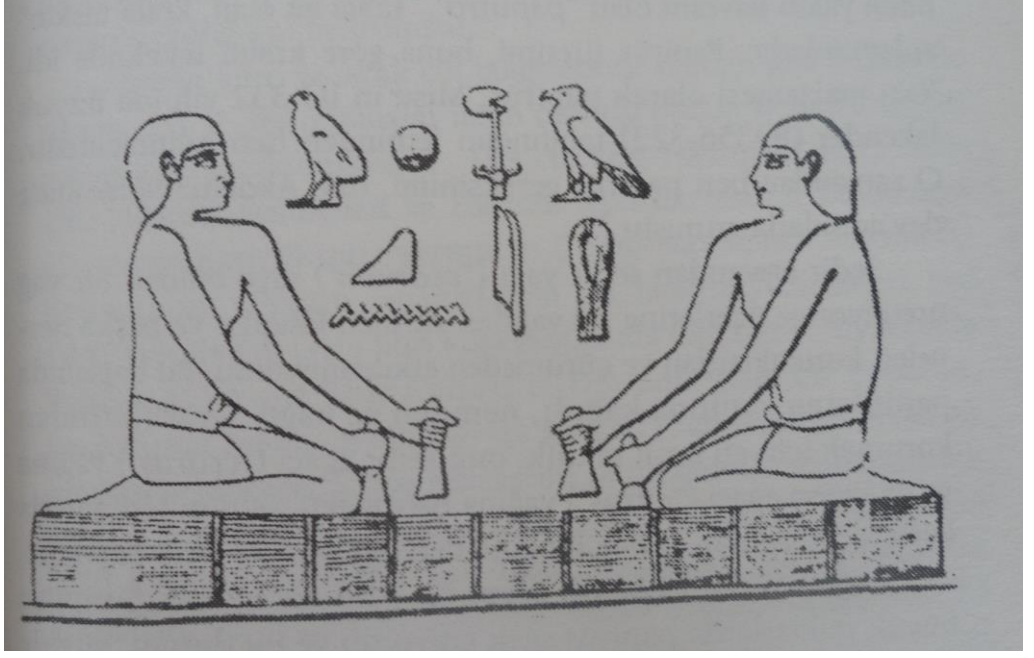
Çivi yazısı öncelikle tapınak raporlarının tutulmasında kullanılmıştır. Sümerlerde yazının bulunması bilgi patlamasına yol açmış, anlaşmalar, bilimsel ve edebi yapıtlar kil tabletlerin üzerine kaydedilmiş, kütüphaneler kurulmuştur. Ünlü Hammurabi Kanunları' da (İ.Ö.1930-1880) çivi yazısı ile taş üzerine yazılmıştır. (Becer, age., s. 86.)

Hiyeroglif ise Eski Mısır Uygarlığı'nda yazı işlevi gören ve resim özelliği taşıyan simgelere denilmektedir. İlk hiyeroglifin İ.Ö. 3.100 yıllarına ait olduğu sanılmaktadır. Eski Mısırlılar yazı yüzeyi olarak papirüs adı verilen bir bitkiyi

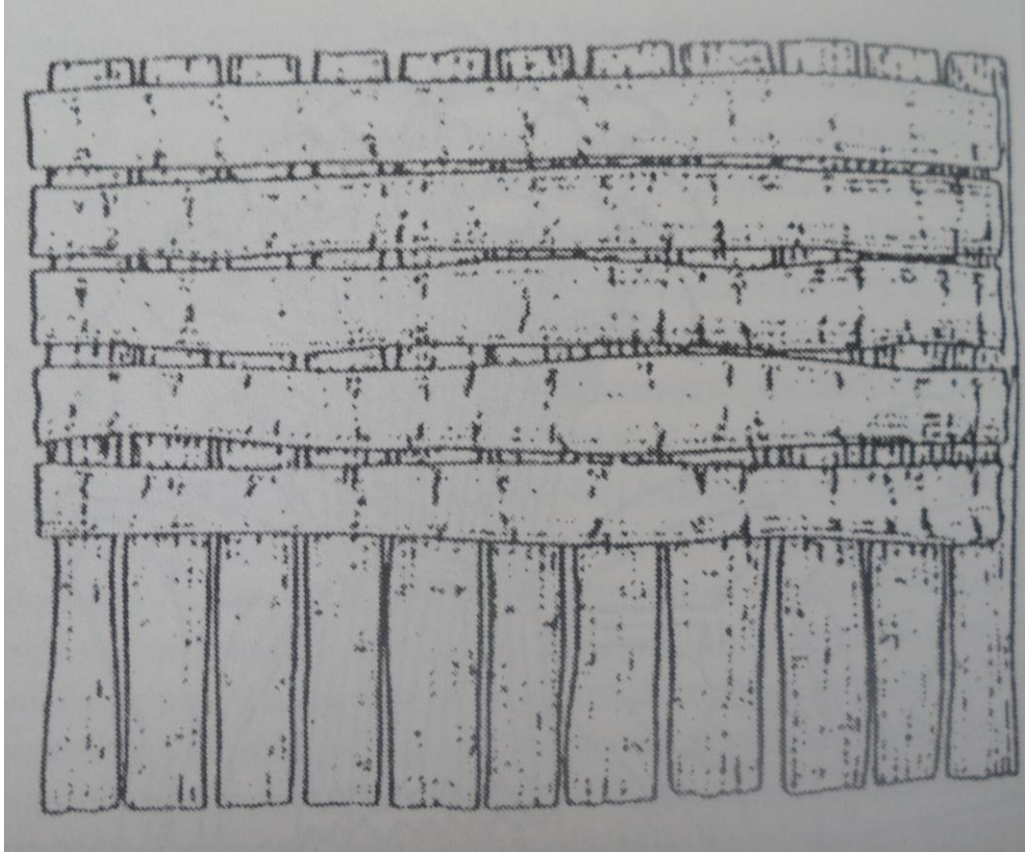
kullanmışlardır. (İ.Ö. 2.500). Bu olay, grafik iletişim açısından çok önemlidir. Çünkü ilk kez kâğıt yerine bir malzeme kullanılmıştır. Papirüs bataklıkta yetişen bir bitki olup gövdesinden elde edilen tabakalar ıslatılarak dövülmüş ve yan yana eklenerek kurutulmuştur. Oluşan yüzey parlatılmış ve bunlar rulo haline getirilmiştir. (Becer, age., s. 86-87.)



Fotoğraf 8 İ.Ö 2000’li yıllarda papirüsün toplanması



Fotoğraf 9 İ.Ö. 2000’li yıllarda papirüsün dövülerek işlenmesi



Fotoğraf 10 İ.Ö. 2000’li yıllarda papirüs yaprağının üretim şeması



Fotoğraf 11 Hiyeroglif metin örneği



Fotoğraf 12 Kaya üzerine kazınmış imgeler örneği, M.Ö. 15.000

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. Alfabenin kökeninin Girit piktogramlarına dayandığı sanılsa da ilk alfabetik yazıyı Fenikeliler bulmuştur. Bugünkü Lübnan, Suriye ve İsrail'in bulunduğu bölgede yaşamışlar, dışa açık bir ticaret toplumu oldukları için çivi yazısı ve hiyeroglif yazısını tanımişlardır. İ.. 1.500 yıllarında tamamen soyut biçimlere dayalı 22 harfli ilk alfabe, yazı yn soldan sağa olarak bu toplum tarafından kullanılmaya başlamıştır. (Becer, age., s. 90.)

Yunanlılar Fenike alfabesine a, e, i, o, u gibi sesli harfler ekleyerek geometrik ve estetik kazandırmışlar, harfleri aynı satır çizgisi üzerine çekerek soldan sağa çevirmişlerdir. İ.. 190 yıllarında yazı yüzeyi olarak papirüsün yanında parşömen adı verilen hayvan derilerinden yapılan bir malzeme kullanılmaya başlanmıştır. (Becer, age., s. 90.)



Fotoğraf 13 Parşömen yapımında kullanılan; koyun, keçi, ceylan, antilop gibi hayvanların derisinden uzun ve zahmetli bir süreçte inceltilip yüzeyi pürüzlerden arındırılması rneği



Fotoğraf 14 Parşömen örneği.

Roma, İ.Ö. 750 yıllarında Tiber nehri kıyısında küçük bir köy iken İ.S. 1. Yüzyılda kuzeyde İngiltere'den güneyde Mısır'a, batıda İspanya'dan doğuda İran Körfezi'ne kadar büyük ve güçlü bir imparatorluk olmuştur. Romalılar bilim ve kültüre çok önem vermişler Yunanistan'ı işgal edip bütün bilim adamlarını ve kitapları ülkelerine götürmüşlerdir. (Becer, age., s. 90.)



Fotoğraf 15 Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ



Fotoğraf 16 Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ



Fotoğraf 17 Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ



Fotoğraf 18 Parşömen üstüne el yazmaları, Ortaçağ

Günümüz alfabetini biçimlendiren karakterler ise Hıristiyanlık döneminden bin yıl önce Akdeniz kıyılarında, Suriye-Filistin kökenli Samiler tarafından yaratılan, hecelere dayalı, sesçil alfabeden türemiştir. Günümüzden yaklaşık 2.700 yıl önce Yunanlılar bu Semitik alfabe (aleph beth) olarak görsel olarak rafine etmiş, kendilerine uyarlamış; kendi alfabelerini (alpha beta) yaratmıştır. Günümüzde Batı dünyasında kullanılan alfabenin ilk hali, bu artık görüntüden ve hecelerden ayrılarak tek tek sesleri temsil eden, işaretlerden oluşmuş alfabedir. (DÜNDAR, agt., s. 5.)

Sayfanın ortaya çıkışı, günümüz alfabesinin ortaya çıkışından çok daha eskidir. Eğer sayfayı üzerinde bir metnin bir bölümünün bulunduğu tek bir uzamsal ünite olarak kabul edersek, M.Ö. 3500 – 3000 yılları arasında kullanılan Sümer kil tabletleri ve taş levhaları sayfa olarak kabul edilecektir. Verilmiş olan her metnin kendisi için ayrılmış alana sığdırılmak zorunda olduğu, hem taştan hem de kilden yapılmış bu Sümer “sayfa”ları, iki taraflı kullanılıyordu. Sümer toplumunda yazı yazmak öğretilirken, öğretmenler bir tarafını doldurduğu tableti öğrenciye veriyor, öğrenci ise yazma alışkanlığı kazanmak için öğretmenin yazdıklarının aynısını sayfanın diğer tarafına kopyalıyordu. (DÜNDAR, agt., s. 5.)

Mezopotamya’da yazı yazma yüzeyi olarak kullanılan tek malzeme, kil tabletler değildi. Bunların dışında bazalt, kalker, alçıtaşı gibi taşların doğada bulunma güçlükleri nedeniyle kil üzerinde gelişen çivi yazısı için uygun olmaması nedeniyle çok yaygın olmasa da tahta tabletler üzerine yazı yazılıyordu. Bu yüzeyler arasından tahta tabletlerin bir araya getirilme şekli, günümüz kitap biçiminin tarihte rastlanan en erken habercilerindendir. Kenarlarında bir marj bırakıldıktan sonra alçaltılıp, bu alçak kısmı balmumu ile doldurulan ve böylelikle üzerine yazı yazmaya elverişli hale getirilen tahta tabletlerin birkaç tanesi bir araya getiriliyor; altına ve üstüne koruyucu kapaklar yerleştirildikten sonra uzun kenarından deri şeritler ve metal menteşeler ile birleştiriliyordu. M.Ö. birinci binyılda, Mezopotamya’da saraylarda kullanılan bu birleştirme yöntemi, Roma döneminde de ağaç tabletlerin bir araya getirilmesi için kullanılmış, bu levha kitaplar, sayfa sayısına göre “diptych”, “triptych”, “polyptych” gibi isimler almıştır. (Nuray YILDIZ, “Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu”, s.17-18, 85.)

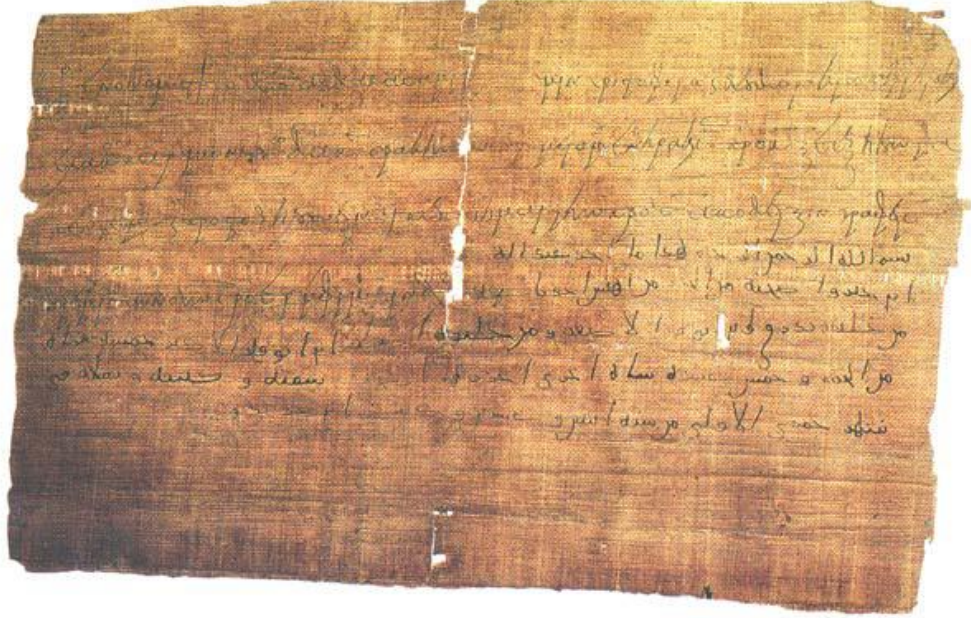
3. BÖLÜM

3.1. İLKÇAĞ

El işçiliği günümüzden iki milyon yıl önce Afrika'da başlamıştır. İlk insanlar çakıl taşlarını bileyerek işlevsel hale getirmişler bu küçük aletlerle elle yapamadıklarını yapmışlardır. İlk sanat yapıtları da “Homo Habilis” olarak tanımlanan insan türü tarafından üretilmiştir. “Homo Erectuslar” yaklaşık bir milyon yıl önce Afrika'da, beş yüz bin yıl önce ise Asya ve Avrupa'da taşları, tabaka tabaka yontarak işlevsel hale getirmişlerdir. Bu insan türünün Çin'deki üyeleri ise ateşten yararlanmayı öğrenmişlerdi. Araç yapımında biçim-işlev ilişkilerine dayalı bir anlayış gelişmeye başlarken çeyrek milyon yıl sonra bugünkü biçimlerine yakın el baltaları ortaya çıkmıştır. Bu belki de sanatsal üretimin ilk aşamasıydı. “Neanderthal İnsanı”(Homo Sapiens Neanderthalis) yaklaşık 125.000 yıl önce Avrupa ve Asya'da yaşamış, ölümlerini değerli hediyeler, yiyecek ve silahlarla birlikte gömerek; onları fiziksel dünyanın ötesine ulaştırmayı düşünmüştür. Buzul Çağının son dönemlerinde (yaklaşık olarak İ.Ö. 40.000 Yılları) Neanderthal insanı yok olmuş ve diğer alt türlerden -bizim de üyesi olduğumuz- tek bir tür “Homo Sapiens Sapiens” yeryüzünde kalmayı başarmıştır. Bu gelişkin insan türü sanat yapıtı olarak nitelendirilebilecek ilk nesnelere meydana getirmiştir. Bu insanlar ağaç ve pişmemiş kil gibi dayanıksız malzemelerle çalışmışlardır. Ne yazık ki bu ilk sanatçılar hakkında doyurucu bir bilgiye sahip değiliz. Bu nedenle “Sanat Tarihi Perdesi” oyun başladıktan sonra açılmıştır. (Demirtepe, age., 11.)

Willendorf Venüsü adlı, boyu 11.5 cm'yi geçmeyen çok küçük kadın heykelciği Avusturya'da Willendorf'ta bulunmuştur. Yaklaşık 25-30 bin yıllık olan bu heykelcik Paleolitik en iyi bilinen sanat yapıtıdır. Bugünkü Fransa'dan Güney Rusya'ya kadar yayılan Üst Paleolitik bir kültüre ait olan bu heykel için arkeolojik veriler en eski sanat biçimi olduğunu göstermektedir. (Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, Eylül 1997, s. 83.)

Taş ve kil tabletlerin ardından, yaklaşık İ.Ö. 600 yıllarında Mısır'da yetişen papirüs bitkisinden üretilerek kullanılmaya başlanan papirüs ile birlikte ortaya çıkan papirüs rulolarında ("Rotulus", "volumen"), sayfanın önlü arkalı kullanımı neredeyse tamamen terk edilmiştir. (Papirüslerin ön yüzlerine yazılırdı.) (DÜNDAR, agt., s. 8.)



Fotoğraf 25 Hicri 22 tarihli Yunanca Arapça papirüs, Avusturya Milli Kütüphanesi, G 39 726

Ortalama uzunluğu 6-10 metre arası olan papirüs tomalarında kil ve taş tabletlerde olduğu gibi bir çerçeve fikri de yoktur: Yatay kullanılan ve biçimi nedeniyle kucakta okunan bir kitap olan papirüs rulusunun kenarlarında bir marjin bırakılmıştır. Bu marjinin içinde kalan alan sütunlara bölünür ve bu sütunlar içerisindeki metin, sözcüklerin arasında herhangi bir boşluk verilmeden, kendi uzunluğu boyunca akacak şekilde yerleştirilirdi.



Fotoğraf 26 Papirüs kitap örneği, İlkçağ.

Mısır'da ortaya çıktıktan sonra kullanımı yaygınlaşan papirüsün ardından, İ.Ö. 3. yy.'da geliştirilen yeni bir teknikle beraber, hayvan derileri, üzerine yazı yazılacak zemin olarak kullanılmaya başlandı. İşlemden geçirilen koyun, keçi, dana, karaca gibi hayvanların derisinden elde edilen, papirüse göre daha dayanıklı ve üzerine yazmaya daha elverişli olan bu malzeme, "parşömen" ya da "vellum" (Dana derisi kullanılarak hazırlanan parşömene bu ad verilir.) olarak adlandırılıyordu. Temizlendikten sonra tahta bir çerçeveye gerilen ve özel bir bıçakla tıraşlanan deri, istenilen kalınlık ve gerginliğe ulaşana kadar defalarca kazınıyor, ıslatılıyor ve kurutuluyordu. Bazen daha iyi mürekkep kabul etmesi için özel olarak süngertaşı ve kireçtaşı ile son bir işlemde geçirilen parşömenin bulunuşu, artık bütünüyle bildiğimiz anlamda sayfa ile tanışılmasını sağlamıştır. Parşömen kullanılarak üretilen kitapların hazırlığında, parşömen haline getirilmiş deri, maksimum yazı alanı elde edilecek şekilde kesiliyor ve katlanıyordu. Bu katlama işlemi sonrası ortaya çıkan boyut, modern dikdörtgen sayfanın boyutuna çok benzerdir. Katlanmış olan sayfaların dik kullanılmasını nedeni ise ağır bir malzeme olan parşömenin dikildiği kenarın uzun tutularak daha dayanıklı hale getirilmesinin sağlanmasıydı. Bu katlama işleminin sonucunda ortaya çıkan, erken dönem kitap biçimi olan parşömen kodeks'tir (*codex*). (DÜNDAR, agt., s. 9-10)



Fotoğraf 27 Bir kodeks örneği.



Fotoğraf 28 Kodeks yazılı parşömen sayfa örneği

Miladi yılın başlarında kitaplar yeni bir sistemle yazılmaya başlanmış, rulo yerine “codex” gelmiştir. Bu sistemde parşömen tabakaları katlanarak kesilmiş ve aynen günümüzdeki kitaplar gibi, sayfa sayfa bir araya getirilmiştir. (Becer, age., s. 90.)

Roma imparatorluğunun kültürel yapısı tartışmasız mükemmel bir halde olup Batı toplumları bundan çok etkilenmiştir. Roma alfabesi 21 harften meydana gelmiş ve Batı dünyasında yazı dilinin oluşmasına kaynaklık etmiştir. (Becer, age., s. 90.)

Parşömen, Roma uygarlığında da rulo şekli verilerek kullanılmış; kodeks biçiminin yerleşmesi ise erken dönem Hıristiyan toplulukları aracılığı ile olmuştur. Maddi güçten yoksun, küçük Hıristiyan toplulukları, parşömen rulolarına göre daha ucuza mal olan bir teknik kullanmış, düz sayfaları tahta yüzeyler arasında ciltleyerek, kodeksleri ("Codex" sözcüğü, Latince "tahta parçası" anlamına gelen "caudex"ten türemiştir.), bildiğimiz anlamda kitabın ilk örneklerinden bazılarını hazırlamışlardır. Yaklaşık İ.S. 400'lerden başlayarak Batı dünyasında yazılı sözün aktarımın en önemli aracı haline gelen kodekslerin önceki "kitap" biçimlerine göre çok sayıda üstünlüğü vardı:

Kodeks, sayfaların her iki tarafına da yazı yazmaya olanak tanıyordu, üstelik düşük kalitede parşömeden de üretilebiliyordu. Bir kodeks için harcanan parşömen miktarı, rulo kitap için harcanandan daha azdı. Bunun gibi nedenlerden dolayı da üretim maliyeti, rulo kitaba göre daha düşüktü. Bu yeni biçimde hazırlanan kitapların şekli okuyucunun daha rahat kullanımına olanak sağlıyor; kitaptaki metinler arasında navigasyon daha kolay hale geliyor, okunduktan sonra da daha kolay saklanabiliyordu. Bütün bu nedenlerin yanında, kodekse Hıristiyanlık tarafından yüklenen anlamlar da, bu biçimin günümüzde dahi "kitap"ın karşılığı olacak şekilde yerleşmesinde etkili olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 11)

Hıristiyanlığın ilk dönemlerinden başlayarak, yazıya ve kitaba dinsel anlamlar yüklenmiştir. Bu dindeki anlayışa göre dünya, tanrı tarafından yazılmış bir kitaptır ("doğa"nın kitabı), insanın kaderi "hayatın kitabı" ya da "yargı kitabı"nda yazılıdır, insan, tanrının sözlerinin bulunduğu kitap tarafından yönetilir. Hıristiyan dini metinlerini içeren, hayvan derisinden hazırlanan parşömen kullanılarak yapılmış elyazmalarının sayfalarında tanrının sözü, "et" üzerine kazınmıştır. "Kitap", "yazı", "sayfa", Hıristiyanlık dininde karşılaşılan ve güçlü göndermeleri olan metaforlardı. Hıristiyanlıkta "nomina sacra" adı verilen, kutsal sözcükleri ve tanımları diğerlerinden ayırmak için kullanılmaya başlanan kısaltma sistemi ile kodeks biçiminin kabul görmesi, aynı erken döneme rastlar. Kitabın tarihçesi ile ilgili bir yaklaşım, "nomina sacra" ve kodeksin ortaya çıkışları arasında bir bağlantı olduğu, her ikisinin de Hıristiyan kitaplarının biçim olarak Yahudi ve pagan kitaplarından farklılaşması için geliştirildikleri yönündedir. (DÜNDAR, agt., s. 12.)

Bir hayvanı amblem ya da simge olarak kullanılmak üzere stilize etmek istendiğinde, mağara ressamlarının biçimleri yalınlaştırmadaki üstün yeteneklerine şaşırılmamak mümkün değildir. Çizgilerin en az, en öz, en yalın, en anlamlı bir şekilde kullanıldığı görülür. Mağara devri sanatçısı ele aldığı figürü yalınlaştırırken, onun kimliğini ve canlılığını korumayı başarmıştır. Bu biçimsel üslup, bugünün amblem ve simge tasarımına büyük katkıda bulunmuştur. Bu mağara resimleri süsleme amacına yönelik olmadığı gibi kültürel ve dinsel amaçlara yönelik bazı işlevlere de sahip olmaktadır. (Becer, age., s. 84.)

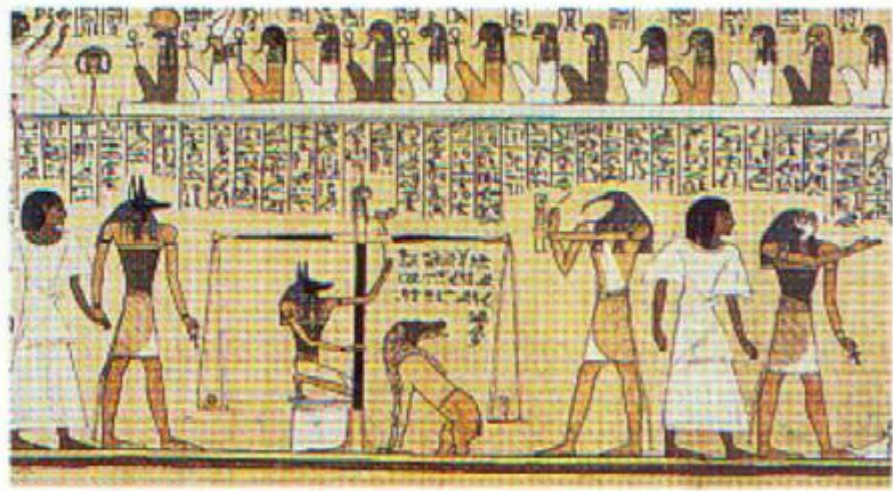


Fotoğraf 29 Mağaralarda bulunan figür örnekleri.

İnsanlık tarihi yazının bulunuşu ile başlamıştır. Yazının bulunuşundan önceki döneme “Tarih Öncesi” dönem denilmiştir. (Becer, age., s. 85.)

Yaklaşık İ.S. 400' lerde kullanımı iyice yaygınlık kazanan kodeksin yanında, rulo kitaplar ve balmumu tabletlerin kullanımına azalarak da olsa devam edilmiştir. Balmumu tabletler yazışmalarda, ticarete, not almada yararlanılan bir tür "defter" olarak Ortaçağın önemli bir bölümünde iş görmüştür. Rulolar ise papirüsün bulunma güçlükleri nedeniyle, papirüsün ikamesi olabilecek diğer malzemelerin kullanıma girmesine değin, yine Ortaçağın önemli bir bölümünde özellikle Vatikan ve İngiltere'de, arşiv belgelerinin benimsenmiş biçimi olarak kullanılmıştır. Batı dünyasında gelişen kodeks biçimi, zamanla Ortadoğu'ya ve dünyanın geri kalanına yayılmış, kullanımı yaygınlık kazanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 12.)

İlk olarak Sümerler tarafından bulunan çivi yazısı, Mısırlılar tarafından bulunan hiyeroglif yazı, yine Eski Mısırlıların papirüsü yazı yüzeyi olarak kullanması kağıt görevi yapacak bu malzemenin ortaya çıkışı, Eunuch Ts'ai Lun veya Türkler tarafından kağıdın bulunması, yine Çinliler tarafından mı Türkler tarafından mı bulunduğu netleşmeyen baskı tekniği, Fenikelilerin ilk alfabetik yazıyı bulması, hem insanlık tarihi açısından hem de grafik sanatı tarihi açısından çok önemlidir. Kitabın oluşumunda ki alfabetik yazı, kağıt ve baskı tekniği gibi üç unsur böylece bir araya gelmiştir.



Fotoğraf 30 Mısır'da 18. Hanedan (Amarna) devrinde papirüsü üzerine yazılıp resimlenen "Ölünün Kitabı" ndan bir sahne.

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte, kitap ticareti büyük ölçüde darbe almış, Batı dünyasında kitap üretimini ayakta tutan unsur ise manastırların yaygınlaşması olmuştur. Kişisel olarak kitap edinmenin yasak olduğu, kitapların herkesin ortak malı olarak kabul edildiği manastırlarda yaşayan keşişler, her yıl belli sayıda kitap okumakla yükümlüydü. Keşişlerin kendi hücrelerindeki kişisel okumalarının yanında, manastır içerisinde belli saatlerde toplu olarak kitap okunurdu. Dini metinlerin çoğaltılması ihtiyacı, kitaplara ve okuma eylemine verilen büyük önem, manastırlarda "yazıcılık" sisteminin gelişmesine neden olmuştur. Ayrıca, o zamanın Hıristiyan dünyasında önemli yere sahip Aziz Benedict tarikatının zamanla Avrupa'daki manastırlarda da yayılan yasasına göre, keşişlerin zamanı dua, elle ve zihinle yapılan çalışma olarak birbirinden ayrılıyordu. Zihnin çalışması "okuma" gerektirdiği için de elle yapılan çalışmanın bir kısmının okumanın gereksinimlerini karşılaması zorunluymuştu. Bu nedenlerle, zamanla şehirlere ulaşıp, din dışı ticaretin bir unsuruna dönüşüncüye değin kitap kopyalama işleri manastırlardaki yazıcı keşişler tarafından gerçekleştirilmiştir. Manastırlarda kitap kopyalama işiyle uğraşan, metin kopyalayan, süslemeleri yapan, kitapları renklendiren keşişler için toplu çalışmaya uygun yazı salonları düzenlenmişti. Keşişler, çoğunlukla kütüphane olarak da hizmet veren bu "scriptorium"larda diğer keşişler ile birlikte, ya da her biri "scriptorium" olarak adlandırılan hücrelerde tek başlarına kitap kopyalamışlardır. (DÜNDAR, agt., s. 12.)



Fotoğraf 31 Scriptorium örneği

Matbaa öncesi bu “manuscript”ler döneminde, "kitap" ve "yazarlık"ın ne olduğunu kavramaya dair girişimler, günümüzdeki değerlendirmeler göz önüne alınarak yapılmamalıdır:



Fotoğraf 32 Parşömen Manuscript örneği, Ortaçağ.

"Bugünlerde, bir yazar öldüğünde, kitaplığın raflarındaki kendi basılı kitapları, onun tamamlanmış ve bitmiş olarak gördüğü ve gelecek kuşaklara

aktarmayı umduğu biçimde dururlar; çekmecelerinde duran el yazısı halindeki "kâğıtları" ise açıkça farklı muamele görür; yazar bunları nihaî olarak tamamlanmış ve bitmiş olarak görmez. Ama basımcılığın icadından önceki günlerdeki bu ayırım kesinlikle bu kadar belirgin değildi. Başkaları da, ölmüş yazarın el yazısıyla yazılmış herhangi bir parçanın onun kendi yapıtı mı olduğunu yoksa bir başkasının yapıtından yapılmış bir nüsha mı olduğunu kesin olarak saptayamazdı. Burada, Ortaçağ metinlerimizin birçoğuyla ilgili çok büyük bir anonimlik ve yazarın kim olduğu konusunda muğlaklık doğuran bir kaynakla karşı karşıyayız.

...Hangi yöntem belirlenmiş olursa, olsun, on farklı yazar tarafından yazılmış yirmi farklı parçayı içeren bir cilt, zorunlu olarak tek bir isim altında sınıflandırılıyordu; diğer dokuz isme ne olacağı ise kütüphanecinin kararına kalmıştı. ...Genellikle unutulana ama bu karışıklığa büyük katkısı olan bir başka durum daha vardır. Ortaçağ alimi için "Bu kitabı kim yazdı?" sorusu ille de "Bu kitabı kim yarattı?" anlamına gelmiyordu. Bu, yazarın değil, yazıcının kimliğinin araştırılması anlamına da gelebilirdi. Ve herhangi bir manastırda, pek çok güzel kitap yazmış bir biraderin karakteristik eli, geleneksel olarak kuşaklar boyunca tanındık kaldığı için, aslında bu yanıtlanması çok daha kolay bir soru olabiliyordu." (DÜNDAR, agt., s. 14.)

Marshall McLuhan'ın "Gutenberg Galaksisi"nde yer verdiği, Goldschmidt'in yukarıdaki sözlerinde değinildiği gibi, bu dönemde bir metnin kitaba dönüşmesi "yazar"ının verdiği kararlardan çok, kütüphaneciler ve kısa metinleri büyük ciltler içerisinde bir araya getiren mücellitlerin insiyatifleri doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu bilgi dahi, "manuscript'in, "kitabın kendisi" olarak değerlendirildiği Gutenberg öncesi dönemde, yazar ve yazın arasında bir mesafe; kitabın bitmiş, nihai bir hali olmadığını göstergesidir. "Basılmış" bir kitabın sayfaları "bitmiş" ve bir anlamda "kapalı" iken, el yazması kitaplardaki "Ortaçağ sayfası" ise "açık"tır, organik ve genişlemeye müsaittir. Ortaçağdan kalma kitaplarda okuyucuların bu kitapların üzerine aldıkları notlar ya da ana metni skolastik düşünceye göre açıklayan sonradan ilave edilmiş metinler, bu "açık"lığın göstergelerindedir. "Ortaçağ sayfası", üzerine alınmış notları kendi parçası olarak içine kabul eder. Kitap üzerine alınmış notlar ve sonradan

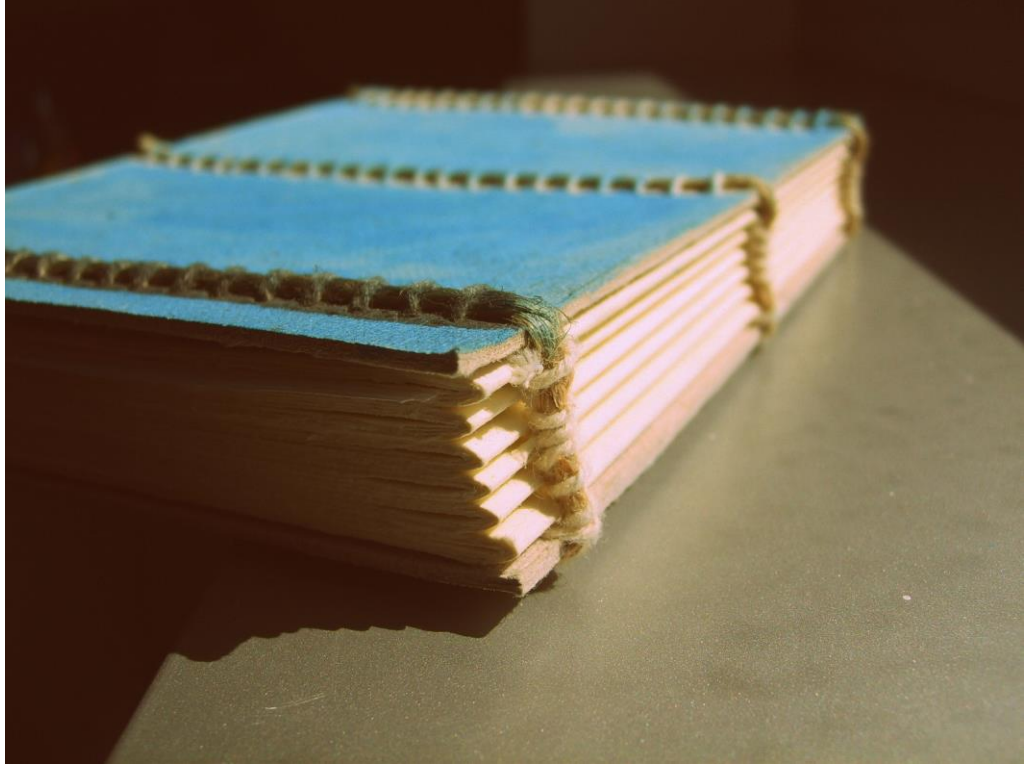
yapılmış eklemeler kitabın kendi grid sistemini takip eder. (DÜNDAR, agt., s. 15.)

3.2. ORTAÇAĞ

3.2.1. Doğuda Matbaanın Bulunuşuna Kadar Kitap

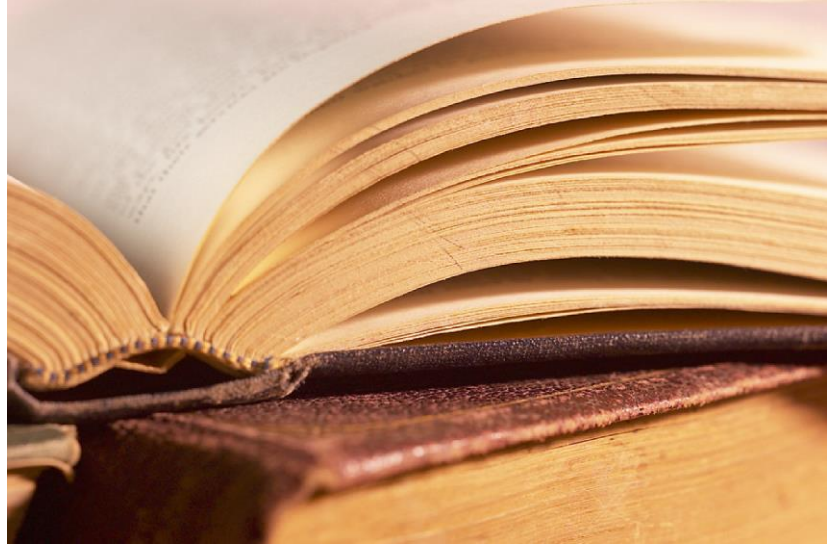
3.2.1.1. Uygurlar Döneminde Kitap Kapağı:

Cilt ve ciltçilik eski Türklerde yazılı eserlerin saklanıp korunmasında çok önemli kitapçılık sanatlarından biri olmuştur. Cilt deri demektir ve dilimize Arapça'dan geçmiştir. Cilt işini yapanlara ise Mücellit (ciltçi) denilmiştir. Mücellit cilt kelimesinden türemiş olup bu sanatın tarihi çok eski devirlere kadar uzanır. Kağıt icat edilmeden önce papirüs ve balmumu levhalar üzerine yazılan yazılar tahta kapaklar içinde saklanmış, kenarlarından iplerle bağlanarak bir çeşit cilt yapılmıştır. Daha sonra parşömen kullanılmaya başlanmış, bunlar katlanıp formalar haline getirilmiş ve dikilerek ciltlenmiştir. (Becer, age., s. 90.)



Fotoğraf 33 Bu günde kullanılmakta olan, Uygurlardaki cilt geleneğine uygun olarak formaların dikilerek ciltlenmeye hazır hale getirilmiş örneği

Matbaa ÷lkemize girmeden önceki elyazması eserler, pek çok geleneksel sanatı bir araya getirmiştir. Çünkü bu eserler bir sanatçının değil birden fazla sanatçının elinden çıktığı için sanat eseri olarak çok büyük önem taşırlar. Kağıt, mürekkep, hat, minyatür, tezhip ve cilt sanatları birleşerek birbirini bütünlemiş cilt sanatı da bu güzel kitabı korumuş, açıp okuma isteğı uyandırarak güzel bir kılıf içinde okuyucuya sunmuştur. (Mine Esiner Özen, Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, Haziran 1998, s. 9-10.)

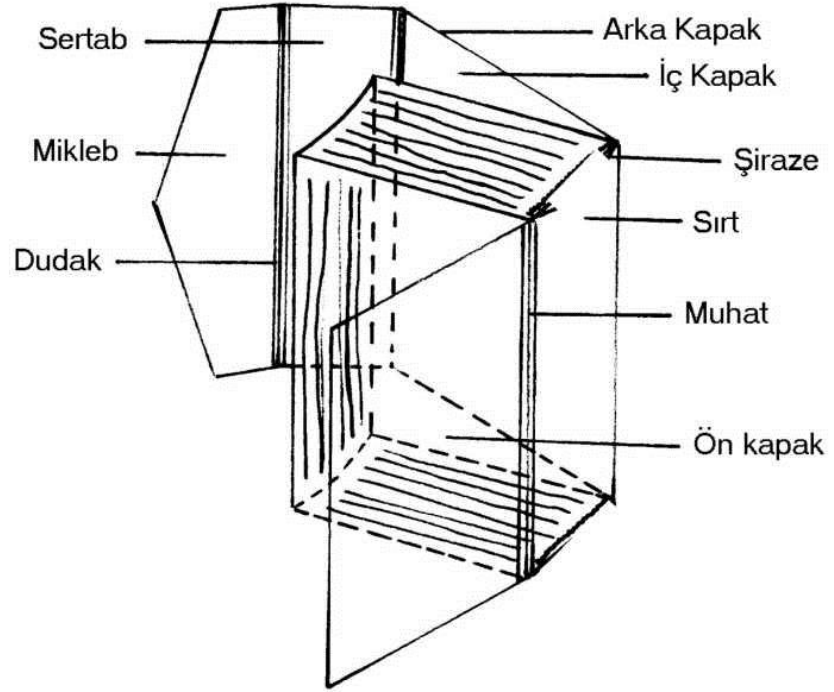


Fotoğraf 34 Formalanarak dikilmiş deri ciltli kitap örneğı



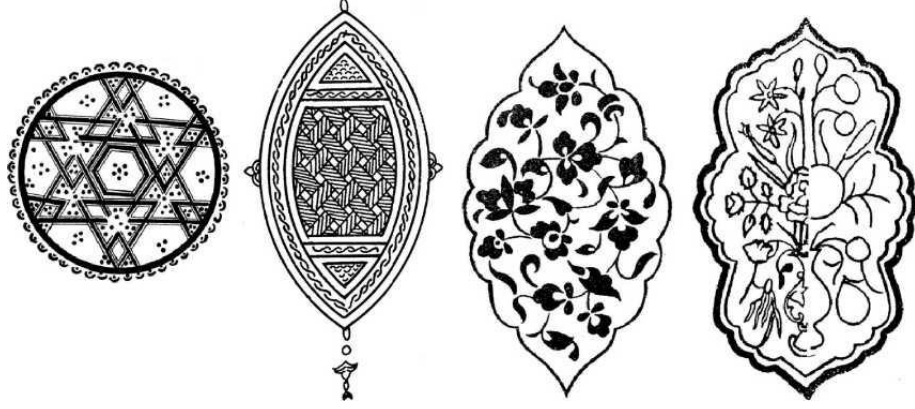
Fotoğraf 35 Formalanarak dikilmiş kitabın şiraze örneğı

Uygurlar, M.Ö. 1. yüzyıldan, M.S. 13. yüzyıla kadar orta Asya'da ayrı ayrı devletler kurarak yaşayan bir Türk kavmidir. Uzun yıllar Çinliler'e, Göktürk ve Kutluk devletine bağlı kalmışlardır. Göktürklerden sonra Orta Asya'da Türk hakimiyetini devam ettiren Uygur Türkleri olmuştur. Orta Asya'da yapılan kazı ve araştırmalar, Uygur-Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), resimli ve minyatürlü kitaplar, M.S. 8-9. yüzyıllarda bu sanatların Uygur Türklerinde ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça gösterir. (İstem Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Kazan Türkleri Kültü ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, Ankara, 1975, s. 38.)



Fotoğraf 36 Klasik bir cildin bölümleri

Orta Asya'da kağıdın icadı Türklerde ciltçiliğin gelişmesine ve bir sanat kolu haline gelmesine sebep olmuştur. Bin Buda Mağaralarında İngiliz araştırmacı Dr. Aurel Stein ve Fransız Sinologlarından Paul Pelliot tarafından yapılan araştırmalar sonucu bulunan parçalardan Orta Asya Türklerinin ciltcilikte deri kullandıkları ve ilk defa madeni kalıplarla süsler bastıkları anlaşılmıştır. O tarihlerde Uygurların klişe baskıyı da kullandıkları bilinmektedir. (Binark, age., s. 3-5.)



Fotoğraf 37 Klasik bir cildin şemse süsleme örnekleri

İsmet Binark'ın "Eski Kitapçılık Sanatlarımız" adlı kitabına göre; ilk Türk ciltleri Doğu Türkistan'da Mani dinini kabul eden Uygur Türkleri'ne aittir. Uygur Türklerinin yaşamış oldukları Doğu Türkistan toprakları üzerinde son yarım yüzyıldan beri, çeşitli ülkelerin arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından yapılan kazı ve araştırmalar sonucu, bu kültürün zenginliği hakkında bugüne kadar bilinmeyen pek çok gerçek aydınlanmış ve gün ışığına çıkmıştır. Orta Asya'da yapılan bu araştırmalar sonucu elde edilen bilgi ve materyaller, Türklerin eski kültür ve medeniyetlerinin ne kadar büyük ve gelişmiş olduğunu ortaya koymuştur. (Binark, age., s. 3-5.)

Alman A. Grünwedel, Albert van Le Coq "Uigurica" adıyla üç büyük cilt halinde bir eser yayınlamışlardır. Bu eserde Turfan, Karahoçu, Biş Balıg gibi Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), minyatür ve kitap ciltleme sanatlarının M.S. 7. ve 8. yüzyıllarda Uygur Türkleri arasında ne kadar ilerlemiş olduğunu göstermektedir. (Binark, age., s. 3-5.)

Bazı Avrupalı sanat tarihçileri cilt sanatının Çinlilerden Türklere, onlardan da Batıya geçtiğini ileri sürmüşlerdir. Ancak orta Asya toprakları üzerinde yapılan son yarım yüzyıllık araştırmalardan elde edilen bilgiler ve malzemeler ileri sürülen bu iddiayı çürütmüştür. (Binark, age., s. 3-5.)

Tanınmış Sinolog Prof. Dr. Wolfram Eberhard yukarıda ileri sürülen düşüncenin tersini "Çin Tarihi" adlı eserinde savunmuştur ve Çin kitaplarının

ciltli olmayıp tomar halinde olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Çin resimlerinin çerçevelenmediğini ve duvara asılmadığını, onların tomarlar halinde ve bir sandıkta durduklarını ancak sahipleri onları görmek veya başkasına göstermek istedikleri zaman açıp astıklarını, bu resimlerin tamamen bir kitap muamelesi gördüklerini özellikle eski zamanlarda Çin’de tomar halinde pek çok kitap olduğunu görüşleri arasında vurgulamıştır. (Binark, age., s. 3-5.)

Çinliler tahta levhalarla klişe baskı yaparak kitap basmışlar ancak yine bunlar tomar halinde olup, ciltlenmemiştir. Çin’de klişe baskı daha çok Tang Sülalesi (618-906) zamanında gelişmiştir. Bunun en güzel örneği “Kutsal Sutra”dır. (Binark, age., s. 3-5.)

Aslında Çin’de ciltçiliğin gelişmesi; Uygur sanatçılarının Çin illerine göç edip yerleşmeleriyle başlamış İran’a ve Halife Mutasım Billah zamanında da Samarra’ya giden 9. yüzyıl Uygur Türkleri bu şehirlerde cilt sanatının ilerlemesinde ve bir sanat kolu olarak yerleşmesinde büyük rol oynamışlardır. (Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.)

O çağlarda Avrupa’da kitap ciltleri Doğuya göre çok basitti. Bunun sebebi M.S. 12. yüzyılın birinci yarısına kadar Avrupa’da kağıt imali bilinmiyordu. Avrupalılara kağıt imalini Endülüs Emeviler’i öğretmiştir. Endülüs’te ilk kağıt fabrikası, 1144-1154 yılları arasında Şatibe’de -San Felipe- kurulmuştur. Semerkantlı müverrih Ali bin Mehmed’e göre ipek kozasından kağıt yapan ilk imalathane M.S. 652. yılda Semerkant’ta kurulmuştur. (Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.)

Bu kadar yüzyıl önce ipek kozasından kağıt yapan Doğunun şüphesiz ciltçilik sanatında da Batıdan üstün olacağı gerçeği kaçınılmazdır. Orta Asya’ya mahsus bir sanat dalı olan ciltçilik, Türklerin İslam dinine girmelerinden sonra büyük bir gelişme göstermiştir. (Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.)

İsmet Binark Eski Kitapçılık Sanatlarımız adlı kitabında, Mine Esiner Özen Türk Cilt Sanatı adlı kitabında Avrupalı sanat tarihçilerinden Alman F. Sarre’nin “İslamische Bucheinbände” (Berlin, 1923) eserinde tam olarak İran’a bağlayamadığı ciltlere İran-Türk, İran’ın kötü örneklerine Türk, güzel Türk eserlerini de İran cildi olarak nitelendirirken Kemal Çığ “Türk Kitap Kapları”

adlı makalesinde F. Sarre'nin İslam kitap kapları üzerinde ilk defa ciddi tetkiklerde bulunduğunu ve yayın yaptığını irdelemektedir. Cilt sanatının Orta Çağların ilk zamanlarından beri Mısır'da ve Doğu Türkistan'da, özellikle Uygur Türkleri'nin yaşadığı alanda uygulandığını tespit ettiğini savunmaktadır. A. Von Lecoq, Karahoçu kazılarında Mani dinine ait el yazmaları arasındaki iki cilt parçası üzerinde arkeolojik verilere dayanarak yaptığı araştırmalar sonucunda bu parçaların 6-9. yüzyıllara ait olabileceği, üzerlerinde bulunan süslemelerin Mısır'ın Kıpti ciltleri süslemeleri ile güçlü bir ilgisi bulunduğunu ortaya koymuştur. (Kemal Çığ, "Türk Kitap Kapları.", Türkiyemiz Dergisi, Sayı: 9, Şubat 1973, s. 6.)

Bu parçaların dış yüz süslemeleri bıçakla kesme tekniği ile yapılmış geometrik biçimlerdir. İç yüzlerine ise yaldızlı deri kaplanmış, damga hakkedilmiş ve oyulmuştur. Mısır'ın cilt yapma tekniği Orta Asya'ya İslamlıktan önce Nasturiler vasıtasıyla girmiş olduğunu, İslamlık devrinde ise, dini kitaplarla tekrar Türkistan ve İran sahasında etkisini göstermeye devam etmiş bulunduğunu bugün artık kesin olarak bilmekteyiz. (Çığ, age., s. 6.)

Hicretin ilk yıllarında tahta üzerine deri kaplanarak yaldız kullanılmadan "Kör Alet" kullanma tekniği ile yapılan basit geometri süslemeli ciltler, parşömen üzerine yazılan Kur'an sayfelerini mahafaza için kullanılmıştır. Daha sonraları tahta yerine deri geçince, işlenmesindeki kolaylık yüzünden süslemede bir zenginlik başlamış, geometrik süslemeler filigri motiflerle kompoze edilerek cazip ciltler meydana getirilmiştir. Bu nevi ciltler Selçuk, Memluk ve İran sahasında teknik ve süsleme bakımından önemli bir değişiklik göstermeden XV. yüzyıla kadar devam etmiş, XV. Yüzyılda İran sahasında Timurluların hakimiyeti zamanında büyük gelişme göstererek pek sanatlı şaheserler yapılmasına sebep olmuştur. (Çığ, age., s. 6.)

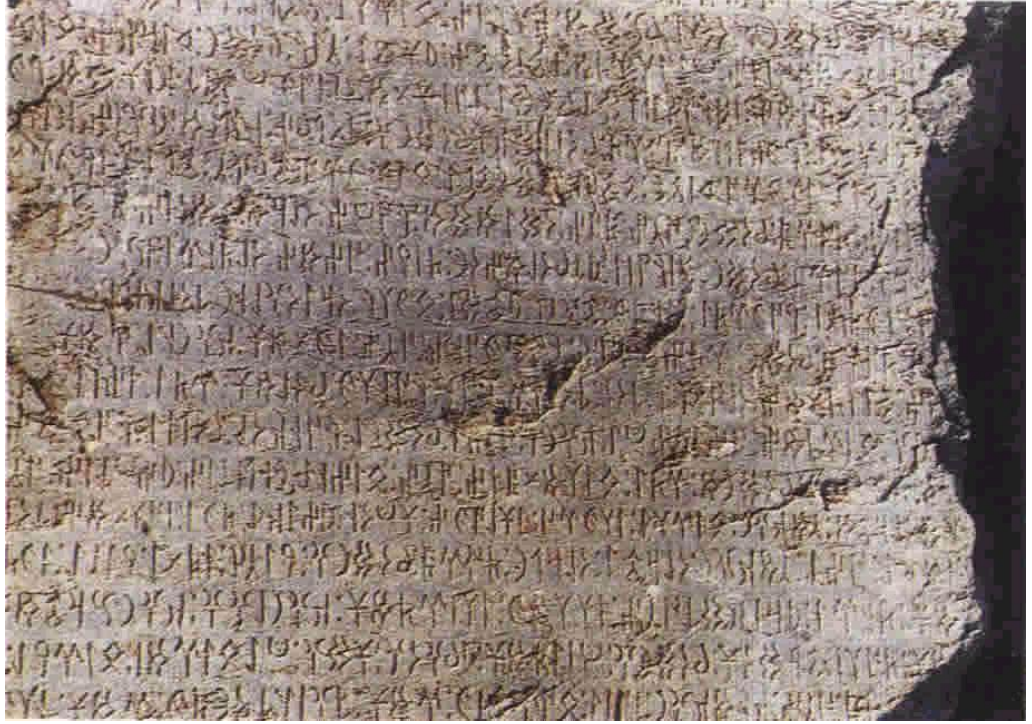
Cilt sanatının İslamlıktan önce ve sonra Orta Asya ve İran bölgesinde geçirdiği tarihi gelişim kısaca bu şekildedir. Matbaacılığında cilt yapımı gibi bulunuşu Orta Asya Türklüğüne kadar uzanmaktadır. Bulunduğu tarihten bu yana, her geçen gün gittikçe gelişen ve bugünkü haline gelen matbaacılığın tarihçesi çok eskiye dayanır. Matbaacılık Avrupa'da Gutenberg tarafından bulunmuşsa da önce Asya'da tatbik edildiği, bu arada Çin'de ve Kore'de de denendiği bilinmektedir. Ancak bu topraklar üzerinde gelişen matbaacılığın asıl kurucusunun Çinliler mi, yoksa Uygur Türkleri mi olduğu, zamanımıza

kadar cilt sanatı gibi bir tartışma konusu olmuştur. Bazı görüşler ileri sürülmüş, bu görüşlerin bir kısmı matbaanın Çinliler tarafından, diğer bir kısmı da, Çinlilere ait en eski basılı vesikaların bulunduğu Çin Türkistan'ı (Çin-İli) nda o devirlerde yaşamış Uygur Türkleri tarafından bulunduğu yolunda olmuştur. Elde edilen bilgiler matbaanın ilk şeklinin Uygur Türkleri tarafından bulunmuş ve kullanılmış olduğunu göstermektedir. Çünkü Çinlilerin çok sayıda (6000) kadar ve çok çeşitli şekilde harflerden oluşan bir alfabe ve değişik yazı dillerine sahip olmaları böyle bir alfabe kullanmalarını ve dolayısıyla matbaayı bulmuş olmaları şüphelidir. Bunun yanı sıra Çinli demirci Pi-Sheng'in müteharrik harfler meydana getirme fikrini çok sayıdaki Çin yazı sisteminden ziyade, uygun sayıda harflerden oluşan Uygur alfabesinden almış olduğu da düşünülebilir. (Binark, age., s. 58.)

Nitekim, matbaa tarihi ile uğraşan İngiliz bilgini Carter; yeryüzündeki en eski matbaa hurufatının (kurşun baskı kalıpları) Uygur dilinde olup Türkçe olduğunu, matbaanın daha önce Çinlilerce bilindiği yolundaki fikirlerin, bir Çin efsanesinden ibaret olduğunu kesin bir yargıyla savunmuştur. Çincenin silabik karakter taşıdığını, o zamanlar matbaaya uygulanamayacağı bilim adamlarınca açıklanmış ve 14 harften oluşan Uygur Türk alfabesinin matbaaya uygulanması daha kolay olmuştur. (Binark, age., s. 59.)

Turfan, Beşbalık, Bezeklik, oniki kilometrelik surları ve oniki kapısı ile Karahoça veya idi-Kut, Yarkent, Hoten vs. gibi Uygur şehirlerinin bulunduğu tarım bölgesinde yapılan araştırmalar sonucu, sert ağaçtan yapılmış müteharrik harfler Uygurlarda matbaa sanatının varlığını bir kez daha kanıtlamıştır. (Binark, age., s. 59.)

(Türk boyları arasında kullanılan) Türk yazısının en muhteşem abideleri İ.S. 726-732 ve 735 yıllarından kalma Orhun kitabeleridir. Bu kitabelerde eski Türk devlet teşkilatından başka sevgi, tanrı, ölüm gibi konuların da yer alması 8. yüzyıl Türkçe sinin yeterli derecede işlenmiş bir edebiyat dili olduğunu da göstermektedir. (Binark, age., s. 59.)



Fotoğraf 38 Orhun Kitabeleri, M.S. 8. yy.

Orta Çağların en medeni milletlerinden biri de Uygur Türkleriydi. Renkli duvar resimleri ile süslü salonlarla, özel ciltlenmiş kitaplarla dolu kütüphanelerle donatılmış Uygur şehirlerinde resmi daireler, noterler, gümrük teşkilatı ve mahkemelerin olduğu anlaşılmıştır. Yine bu eski kültür merkezlerinde ele geçen diğer önemli bir malzeme matbaanın aslında Türk buluşu olduğunu belgelemiştir. Rus bilginlerinden Oldenburg, modern matbaanın prototipi olan müteharrik Uygur harflerinin elde olduğunu (edildiğini), Fransız bilgini S. Risler Avrupa'dan 600 yüzyıl önce Türk ülkesinde basılmış eserlerin bulunduğunu söylemiştir. Türk matbaa tekniği Moğollar vasıtasıyla Avrupa'ya geçmiştir. (Binark, age., s. 59.)

Çin Türkistan'ının Kan-Su bölümünde Tun-Huang (Bin Buda) mevkisi yakınında üstü duvarla örtülü bir mağaradan dünyanın en eski kitabı bulunmuştur. İngiliz Aurel Stein tarafından bulunan tomar şeklindeki ve 480 metre boyundaki kitap "Kutsal Sutra"dır. İ.S. 11 Mayıs 868 tarihini taşımakta ve British Museum'un Stein Koleksiyonunda bulunmaktadır. Kutsal Sutra yani -Sutra Elması- adlı Buda dilindeki yazının Çince tercümesini ihtiva etmektedir. Yanı başında Uygurca elyazmalarının ve ağaçtan yapılmış olan birçok Uygur matbaa harfinin ortaya çıkarılması bu görüşü desteklemektedir. Pi-Sheng'in,

Uygurluların ağaç harflerinden ilham almış olup, yanmış kil ve demirden harfler dökme yi başarması da mantıktır. Ayrıca, 1041-1049 yılları arasında müteharrik harflerle basım yapan ilk Çin matbaası, harflerinden dolayı rağbet görmemiş ve bu tarihten sonra Çin’de tekrar blok baskı sistemine dönülmüştür. Bu da matbaanın Uygurlar tarafından bulunduğ u görüşünü desteklemektedir. (Binark, age., s. 60.)

Matbaanın Çinliler tarafından bulunduğ u kabul edilirse müteharrik harfli matbaayı bulmuş olsunlar fakat yazı sistemlerinin buna uygun olmaması nedeniyle tekrar blok baskıya dönmüşlerdir. O halde, kendi yazı sistemlerine uymayan müteharrik harfli matbaayı ne için, hangi amaçla gerçekleştirmiş oldukları sorusu ortaya çıkacaktır. (Binark, age., s. 60.)

Alman şarkiyatçılarından Anne-marie von Gabain, Sitzungsbe richte Der Deutschen Akademic Der Wissenschaften Zu Berlin Klasse für Sprachen Leteratur und Kunst Jahrgang 1967. Nr. 1 yayınlarından alıp çevirdiğ i, Dic Drucke Der Turfan (Berlin, 1967) adlı eserinde Çin ve Uygur kitapçılığ ı hakkında çok önemli bilgiler vermektedir. Çin ve Uygur elyazması ve basma kitapları, kitapların sayfalandırılması bu bilgiler arasındadır. Bu kitaptan edindiğ imiz bilgilere göre, Çin’de tomar halindeki el yazması kitaplarda sayfa numarası kaydı yoktur. Buna mükabil basma kitaplarda sayfanın sol alt köşesinde bu kayda rastlanır. Bin Buda mağarasından çıkan kitaplarda ise sayfa kaydı, sayfanın sağ üst köşesinde ve çift yapraklar üzerindedir. Bu ise Uygur Türklerine has bir özelliktir. Ayrıca, Gabain hurufat döken Uygur sanatkarlarının Çin matbaacılığ ında da faaliyet gösterdiklerini ve önemli rolleri olduğunu ifade etmektedir. Yine Gabain’in ileri sürdüğ ü üzere; Çinliler müteharrik harfleri tek tek değil, kelimeler ve gramatik ekler halinde dökmüşlerdir. Çincenin yapısının böyle müteharrik harfler meydana getirme ve dolayısıyla matbaaya tatbikinin uygun olmaması matbaanın icadının Uygur Türkleri tarafından olduğ u yolundaki görüşleri kuvvetlendirmektedir. (Binark, age., s. 60-61.)

British Museum’un Doğ u Kitapları Dairesi uzmanı Dr. Lionel Gilles’in The Ganius of Chinese Literature adlı yazısında; Aurel Stein’in XIX. yüzyıl sonlarında Tun-Huang’da yaptığ ı kazı ve araştırmalara atfen verdiğ i, bu mağarada Uygur müteharrik harfleri yanında Çin müteharrik harflerinin veya bu harflerin varlığına işaret edebilecek bir eserin bulunmamasına dair bilgi,

Uygur harflerinin Çin harflerinden önce olduğunu hatıra getirmektedir. (Binark, age., s. 61.)

Bundan daha önce, yazının milat sıralarından beri Türklerce bilindiği de bir gerçektir. Türk alfabesiyle yazılı Türkçe kitabelerin en eskileri, şimdilik Yenisey ırmağı kenarlarındaki 6. yüzyıldan kalma mezar taşları olmakla beraber, Batı Türk kolunun konuştuğu R' Türkçe sinde mevcut olan ir + .. .= yaz + mak fiili, ondan çok daha da önceki çağlarda yazının Türkler tarafından kullanıldığını göstermektedir. Diğer yandan Kök-Türkçe'nin ifade gücü ve sağlam üslubu bu lehçenin iyi işlenmiş ve edebiyat dili haline gelmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Böylelikle Türk yazısının çok daha gerilere götürülmesi söz konusu olacaktır. (Binark, age., s. 61.)

Bu konuda unutulmaması gereken diğer bir nokta, Çinlilere ait ilk basılı vesikaların hep Çin Türkistan'ında bulunmuş olması, Uygurluların bu topraklar üzerinde en az 9. yüzyıla kadar hüküm sürmüş olmalarıdır. (Binark, age., s. 61.)

Bütün bu kanıtların yanı sıra, bir ülkede matbaadan bahsedilince akla önce kağıt gelir. Uygur Türklerinin Çinlilerden önce Kagat adını verdikleri kağıt keçesini buldukları ve imal ettikleri bilim dünyasında çoktandır bilinmektedir. Önemli bir diğer nokta Albert Grünwedel, Albert von Le Coq ve Aurel Stein'in Orta Asya'da yaptıkları kazı ve araştırmalar sonucu çeşitli Uygur yazmalarının, minyatürlü olduğu, özel ciltlenmiş kitapların ve kütüphanelerin olduğu ortaya çıkmıştır. Albert von Le Coq'un Uigurica adıyla üç büyük cilt halinde yayınladığı Turfan, Beşbalık ve bilhassa Kara-hoça (İdikut) gibi Uygur Türk şehirlerinde bulunmuş olan fresk, ilk olarak Uygur ülkesinde gerçek çehresini kazanmış minyatürlü, tezhipli ve özel ciltli yazma ve basma kitaplar hakkındadır. Bu eser M.S. 7-8. yüzyıllarda bu sanatların ne kadar ilerlemiş olduğunu açıkça göstermektedir. Böylece Uygurlular kağıdın icadından, kitabın özel bir ciltle ciltlenmesi, resimlendirilmesi ve tezyinine kadar her çizgisiyle mükemmel bir kitapçılık sanatına sahip olmuşlardır. (Binark, age., s. 61-62.)

Son yüzyıldan beri Türklerin ana yurdu Orta Asya'da yapılan araştırmalar her geçen gün Türk kültürünü daha çok gün ışığına çıkarmaktadır. Elde edilen bilgiler Türklerin eski kültür ve medeniyetlerini tanımlar bir duruma gelmiştir. Çin tarihleri Uygur Türklerinin daha 9. yüzyılda yüksek bir

kültüre ulaştıklarını yazmaktadır. Uygurlular çeşitli din ve mezheplerin ülkelerinde yayılmasına izin vermişler, Mani dinini yayma bahanesiyle kültür merkezleri arasında sıkça dolaşmışlardı. Orta Asya ve Uzak Doğu tarihinde çok önemli bir faktör olmaya hazırlanmışlardı. Çingiz ve hatta Akkoyunlular ve Fatih devrindeki Orta Asya ve Doğu saraylarında kültür elçilikleri ve hocalık yapan Uygurların bu görevleri en eski devirlerden beri gelmekteydi. (Binark, age., s. 64.)

Uygur alfabe ve dili bütün dünya bilimlerini tercüme edebilecek kadar yüksek bir düzeyde idi örneğin Buda dininin bütün kitaplarının Türkçe terimlerle tercüme edildiği araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Göktürk alfabesiyle yazılan Uygur yazı dili, birkaç taş yazıt üzerinde edebi örnekler olmaktan kurtulmuş ve kütüphaneleri dolduran bir edebiyat ve kültür dili olmuştur. (Binark, age., s. 65.)

Kültür ve medeniyet bakımından tarihte çağdaş devletlere örnek olan Uygurlar, matbaanın icadına ve uygulanmasına yeterli her türlü kültürel şart mevcut, bilim, bilgi ve okuma zemininin bulunduğu bir kültürün sahibiydiler. Marujo D' Ohsson Moğol Tarihi adlı eserinde Çinli seyyahın Uygur ülkesinde herkesin kullanımına açık kütüphanelere rastladığını yazmaktadır. Uygur kütüphanelerinden günümüze kadar gelen malzemeler özellikle Karahoça ve Turfan kazılarında ele geçmiştir. (Binark, age., s. 65.)

Bütün bunların yanı sıra matbaacılığın ve müteharrik harflerin Doğudan Batıya getirilişi de Türkler sayesinde olmuştur. Bilim adamları tarafından da kabul edildiği gibi Altın Ordu devrinde Cengiz oğulları Avrupa'ya beraberlerinde basılmış kitap getirmişlerdir. Cengiz devletinin kuruluşunda ve bu devletin bir cihan devleti şekline gelmesinde Uygurların büyük rolleri olmuştur. 1211 tarihinde Altın ordu kuvvetleri Almanya içlerine girmiş, Almanlar böylece matbaacılığı öğrenmiş ve bu tarihle Gutenberg devri (1450) arasındaki iki yüzyıllık bir zamanda bunu uygulamış oldukları düşünülmektedir. (Binark, age., s. 67.)

Önce blok baskı sistemini kullanan Avrupa, sonradan müteharrik harfli matbaaya geçmiştir. İsmet Binark'a göre Gutenberg Avrupa'da müteharrik harflerin buluculuğunu değil, müteharrik harflerle matbaacılığın ilk kuruculuğunu yapmıştır. Gutenberg'ten önce Avrupa'da tahta blok baskı yoluyla kitaplar basılmıştır. Bunların bilinen en eski örnekleri, Latince ilk

gramerlerle (Doants), halk için dini ve ahlaki eserler (Speculum humanae), papanın af mektupları, (Lettre d' Indulgence) dır. (Binark, age., s. 67.)

Pek çok alanda olduğu gibi matbaacılığın da bulunuşu Türkler tarafından olmuştur. Tarihte Türklerin buluş ve icatlarının başkalarına mal edilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Bu kadar çok bilgi (veri) delil ve kaynak olmasa belki öne sürülen iddialar inandırıcı olabilirdi. Fakat her şey o kadar açık ve net ki bütün bu bilimlerin verilerine inanmamak mümkün değildir. Bazı kitaplarda yanlış olarak bilgilendiğimiz olaylar ya da bulgular, ya yeterli araştırmanın yapılmadığını ya da bazı şeylerin bilinçli olarak yabancı araştırmacılar tarafından öne sürüldüğü sonucunu çıkarmaktadır.

3.2.1.2. Selçuklular Döneminde Kitap Kapağı:

Kitapçılık tarihimizde cilt sanatı, en üstün seviyesine 15. ve 16. Yüzyıllarda ulaşmıştır. Bunun sebepleri ise 15. yüzyılda kuvvetli bir siyasi istikrarın sağlanması, bu güce bağlı olarak, ülkenin ekonomisinin çok güçlü olmasının kültür ve sanat faaliyetlerine bir canlılık getirmesidir. Ayrıca 15. yüzyılın, Selçuklu-Osmanlı kültür faaliyetleri arasında bir köprü oluşundadır. (Binark, age., s. 4.)



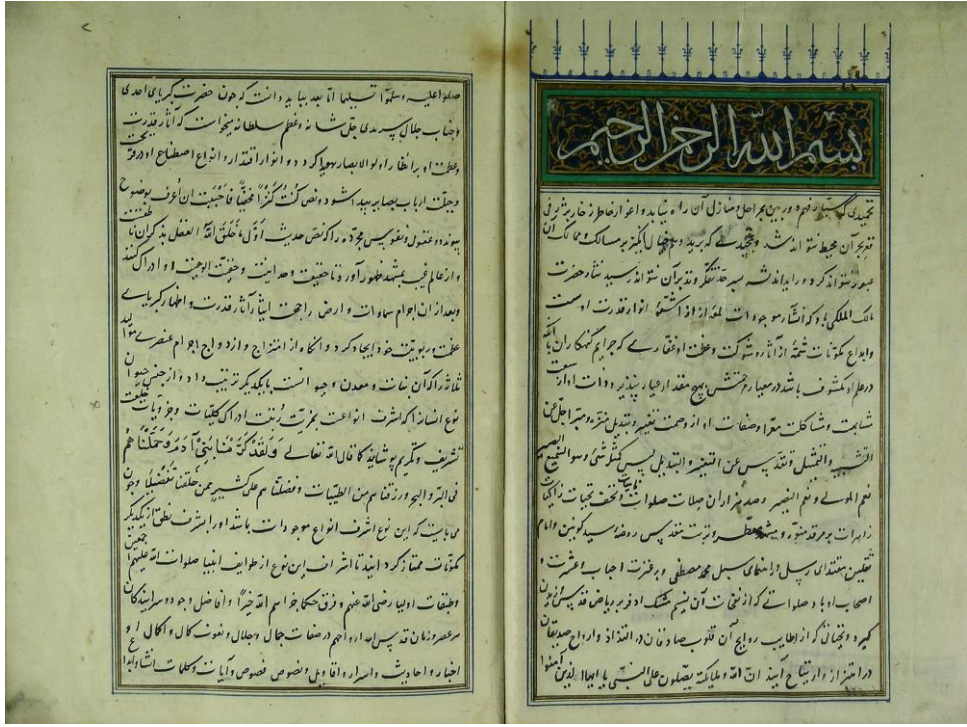
Fotoğraf 39 Tamamı geçmeli Selçuklu tarzı cilt Ayasofya 3358. Kısas-ı Yuşa, 891/1486.

Orta Çağda, Hıristiyan Avrupa, İslam Dünyası ile aralarında devam edip gelmiş olan dini ayrılığa rağmen, daima İslam kültürü ile beslenmiştir. İslam cilt sanatı Türklerin elinde gelişmiş, Orta Çağ Avrupa ciltçiliği üzerinde büyük etkiler yapmıştır. Bu etkiler, Rönesans'la birlikte Batı kitap sanatında, İslam kitapçılık sanatlarının etkisi ile açıklanabilir. (Binark, age., s. 4.)

Binark'a göre İslam kitapçılık sanatlarının izlerini taşıyan kitaplara İtalya'da rastlanmaktadır. İslam kitap sanatını, İtalya'ya 15. yüzyılda Doğulu ciltçiler getirmişlerdir. Ebru kağıt kullanılması da yine Doğudan aktarılmış ve bir moda haline gelmiştir. Yine aynı yüzyıllarda, Macaristan'daki Mathias Corvin Kütüphanesinin, çeşitli Avrupa kütüphanelerine geçmiş yüz elli kadar eseri, İslam cilt sanatının etkilerini açıkça göstermektedir. Kitap tarihçileri Corvin ciltlerini şarkla birleşmenin bir sonucu ve İtalyan Rönesans ciltçiliğinin müjdecisi sayarlar. (Binark, age., s. 4-5.)

Cilt süsleme üslupları, bu ciltlerin buldukları kültür alanlarına göre değişik şekiller gösterirlerse de, bu değişiklikler onların yapılış özelliklerinden çok, süsleme ve kullanılan malzeme konusunda küçük farklılıklar gösterirler. (Binark, age., s. 5.)Türk-İslam cilt sanatının tarihteki gelişiminde şu üsluplar tesbit edilmiştir: Doğu cilt sanatı, Hatai (Kaşi, Horasan, Buhara, Dihlevi), Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (Elcezire, Halep, Fas), Rumi (Selçuklu), Memluk (Mısır), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul, Şükufe, Rugan "lake"Barok), Magribi (İspanya, Sicilya, Fas), lake (İran, Hint), Buharayı cedid." (Özen, age., s. 10.)

Arap, Memluk, Rumi ve Mağribi üslupları, 7. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar büyük bir gelişme göstermiş, daha sonra yavaş yavaş gerilemeğe başlamıştır. Hatayi ve Herat üslubu ciltler, bu gerileyen cilt üsluplarının yerlerine yayılmışlardır. Bu iki üsluba klasik üslup denilmektedir. Rumi, diğer bir adlandırılışla Selçuk ciltleri ise bu klasik üslubun etkisi altında kalarak, Osmanlı Devri Türk ciltçiliğine bir başlangıç olmuştur. Klasik üslup ilerleme temposunda bir duraklama yapmadan 17. Yüzyıla kadar gelişmekte devam etmiştir. (Binark, age., s. 5-6.)



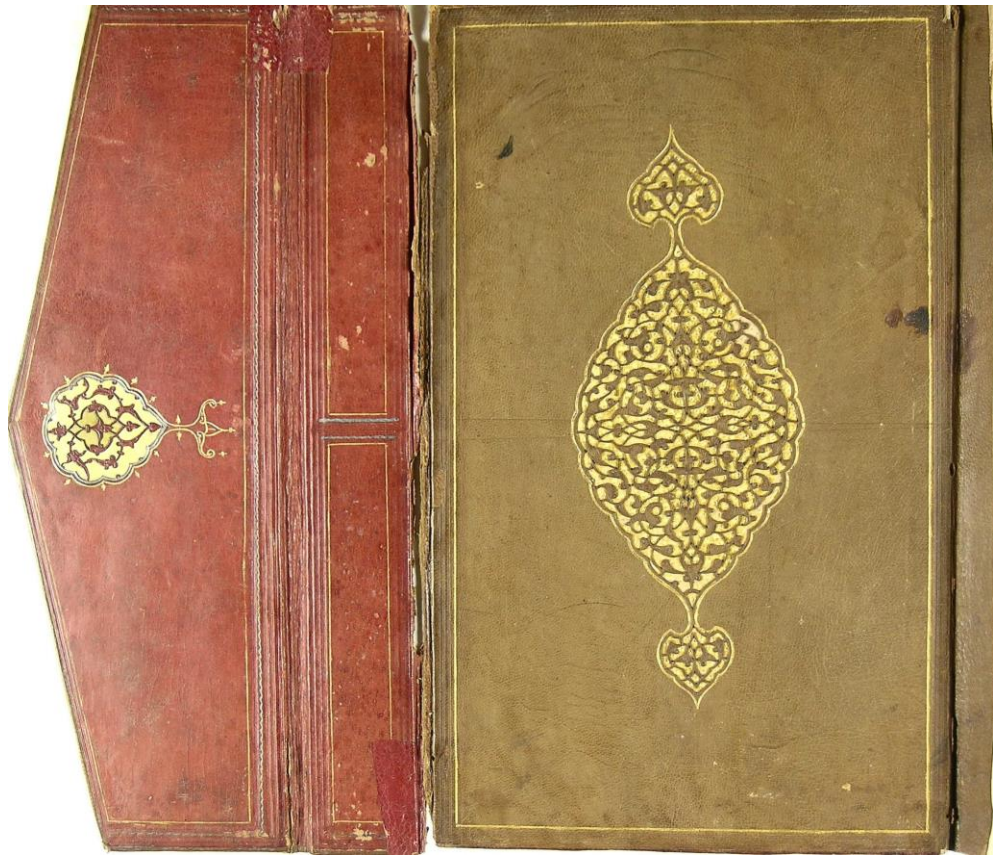
Fotoğraf 40 Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, ön iç kapak



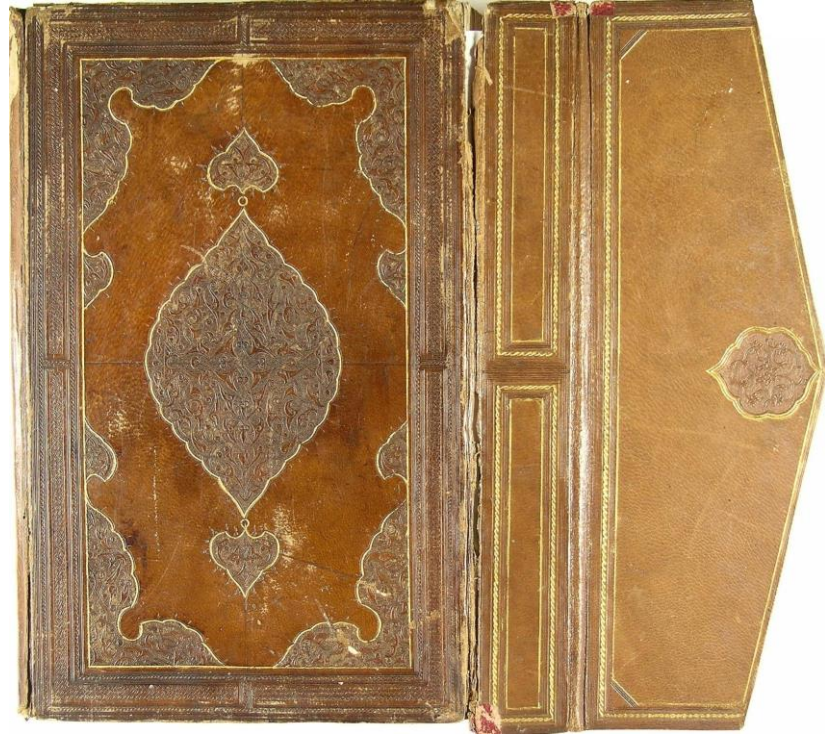
Fotoğraf 41 Lake cilt içerisinde olup, şemsesinde Hz. Meryem'le oğlu Hz. İsa'nın minyatürü, alt cilt kapak içerisinde de Hz. Mevlana ile Şems-i Tebrizi'nin minyatürü vardır.



Fotoğraf 42 Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, ön iç kapak



Fotoğraf 43 Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, sağ dış kapak, Sertab iç kapak ve mıklep iç kapak görünümü



Fotoğraf 44 Süleymaniye/Fatih 3763, 12.yy. el yazması cilt örneği, dış arka kapak-sertab-mikleb

3.2.1.3. Osmanlılar Döneminde Kitap Kapağı:

Cilt sanatı Selçuklu ve Oğuz Türkleriyle Anadolu'ya geldikten sonra özellikle 15. yüzyıldan sonra Osmanlı Türkleri elindeki gelişimini hızla sürdürmüştür. Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiklerinde ilk defa Söğüt ve Domaniç'e yerleşen Osmanoğulları, kısa zamanda gelişip büyümüş, 1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra ve özellikle II. Beyazid zamanında, teşkilatını tamamlayarak dünya siyasetinde başrolü oynamaya başlamıştır. Osmanlı Türkleri Orta Asya'dan getirdikleri kültür ve medeniyetlerine, Anadoluda Selçuklular tarafından yaratılmış büyük medeniyetin mirasını da eklemiştir. Yeni coğrafyalarından etkilenerek, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ne Orta Asya ve ne de Selçuklu olan kendilerine özgü bir sanat anlayışı yaratmışlardır. Bu sanat anlayışı ile çeşitli alanlarda çok orijinal eserler vermeye başlamışlardır. Bugün gerek mimarlıkta, gerek küçük el sanatlarında sayısız örnekleri elimizde olan bu eserler çok sayıda, kuvvetli ve inandırıcıdır. Pek çok yabancı araştırmacıları bile, bu büyük varlığı kabul etmek zorunda bırakmış ve değerli yayınlar yapmalarına ortam hazırlamıştır. (Çığ, age., s. 8.)

Gerek Selçuklular da olsun, gerekse daha sonra Beylikler Devrinde ve 15. yüzyılın birinci yarısına kadar Osmanlılarda olsun kitap ciltlerinde hem teknik hem de süsleme bakımından İslamlık bölgelerinde yapılan ciltlerle çok sıkı bir benzerlik vardır. Ancak 1464 tarihinden sonradır ki, Türk kitap ciltleri genel İslamlık karakterinden ayrılarak milli benliğini bulmaya başlamış ve Osmanlı Türk zevki gittikçe gelişerek kendine özgü mahsullerini verebilmiştir. (Çığ, age., s. 9.)

Osmanlıların Klasik üslubun en güzel örneklerini verdiği yüzyıllar, Türk ciltçiliğinin en üst devresine rastlar. 15. yüzyılda kuvvetli bir siyasi iktidar sağlanmış, bu memleketin kültür ve sanat faaliyetlerinde de büyük bir canlılık yaratmış, Türk ciltçiliğinin en güzel eserleri verilmiştir. (Binark, age., s. 5.)

Kemal Çığ, Ermenak Sakısyan'ın 15. yüzyılda henüz Türk tipi bir cilt yok demesi üzerine bu yargının 15. yüzyılın birinci yarısına kadar olan zaman içinde belki doğru olabileceği fakat ikinci yarısından sonra bunun kesinlikle doğru olmadığını belirtmektedir. Çünkü bu yüzyılda İslam ülkelerinin hepsinde cilt yapma tekniği aynı olmakla birlikte süslemede kullanılan motiflerin ve kompozisyondaki zevk ayrılıklarının göze çarpar olması Ermenak Sakısyan'ı haksız çıkarmaktadır. Örneğin Herat'ta yapılan ciltlerde stilize motiflerle birlikte manzara ve canlı motifleri, Memluk ciltlerinde yine stilize motiflerle birlikte arabesk motifler kullanılmış olmasına rağmen, İstanbul'da yapılan ciltlerde tabiattan stilize edilmiş üçerli yaprak, gonce, rumi, geçme, nilüfer, ıtır yaprağı, bulut, gül, tepelik, penç, hatai, orta bağ, tığ gibi motifler kullanılmıştır. Manzara, arabesk ve canlı yaratık motifleri kullanılmamıştır. (Çığ, age., s. 9.)



Fotoğraf 45 Kat'ı sanatından örnek, 15.yy.

Yine bu yüzyıl içinde, Türk ciltlerinin iç yüzlerinde İslam ciltlerinden bazı ayrılıkları vardır; Örneğin, İran sahasında yapılanlarda “Kat’ığ” süsler hem incedir, hem de yapıştırıldığı zemin çeşitli renklerden oluşmuştur. Halbuki İstanbul’da yapılan ciltlerde iç kısım genel olarak kalın kat’ığ oyma süslü ve sadece merkez madalyondan ibarettir ve bazen de aynı şekil köşebentleri de kapsar. Zemin ya tek renk veya, nadiren olarak iki renklidir. Bazen de cildin dış yüzündeki süslemeler derinin rengi değiştirilerek içte de aynen uygulanmıştır. Fatih Sultan Mehmet’in özel kitaplığı için hazırlanmış iki

kitabın ciltlerini göstermektedir. İlk defadır ki bu ciltlerde İslam toplulukları içinde Osmanlı-Türk zevki özelliği ve ayrılığı görülmeğe başlamıştır. (Çığ, age., s. 9.) Türk cilt sanatında Osmanlı sarayının büyük rolü olmuştur.



Fotoğraf 46 Kat'ı sanatından örnek, 15.yy.

3.2.1.4. 17. yüzyıl Osmanlı cildi

16. yüzyıl Türk sanat hayatının çok önemli bir devri olmuştur. Siyasi hayattaki büyük başarılar sanat hayatında da kendini göstermiş, her konuda en değerli eserler bu devirde verilmiştir. Bu yüzyıl içinde, cilt dalında Topkapı Sarayı Müzesi arşivindeki “Ehli Hiref” defterlerinden birçok sanatçı ismi tespit edilebilmektedir. Bunlar arasında özellikle Kanuni devri mücellit başlarından

Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi, Mustafa Çelebi gibi sanatçılar üstün sanat kabiliyetleri ile çok güzel deri ciltçiliği örnekleri vermişlerdir ki aynı devrede İran bölgesinde yapılan ciltler bu eserlerle karşılaştırılınca bunların üstünlükleri hemen göze çarpmaktadır. (Çığ, age., s. 9.)

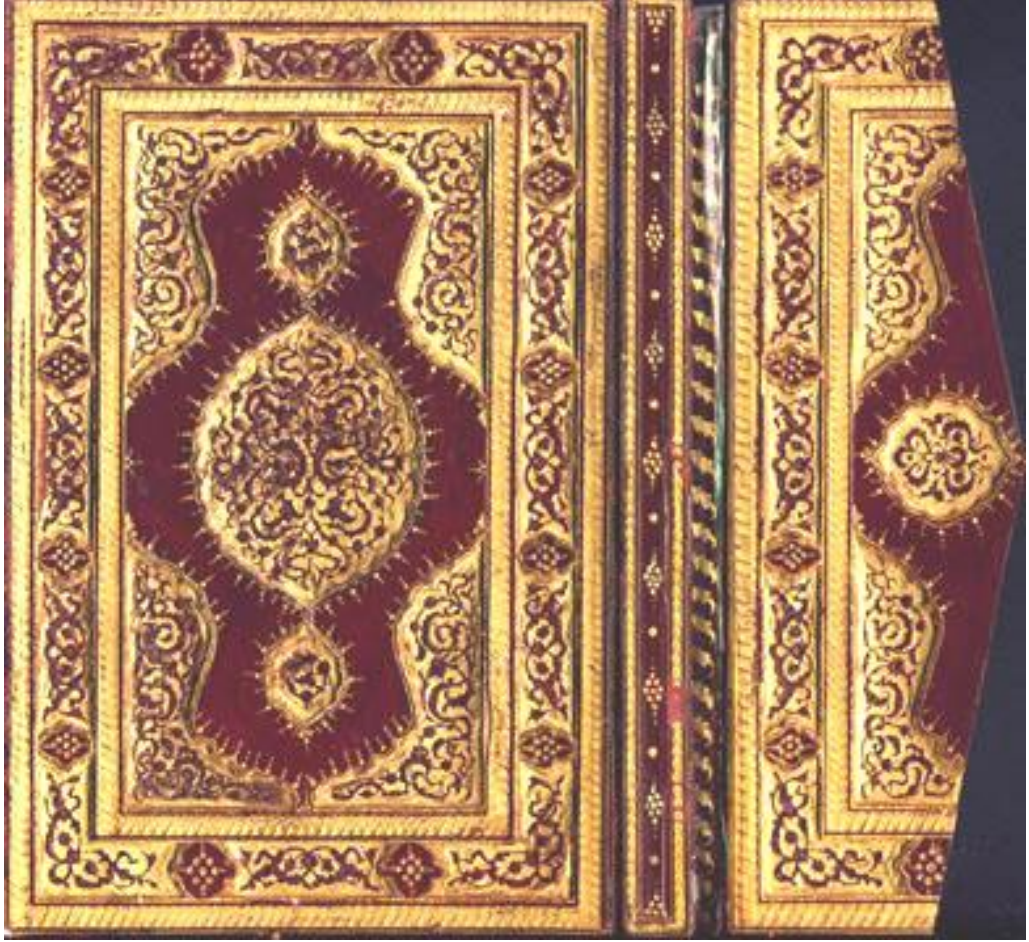


Fotoğraf 47 Ehli Hiref sanatkarlarının minyatürlenmiş görüntüsü

İlk defa bu yüzyılda mücellitler bir okul kurmuşlardır. Bunların Osmanlı sarayında bir topluluk halinde buldukları, hoca-öğrenci olarak ikiye ayrıldıkları ehli hiref defterlerinden öğrenilmektedir. Ayrıca hocalar arasında maharetlerine göre rütbeleri bulunmaktaydı. Bunlar Sermücellit, Serbalük, Seroda, Serkethuda gibi rütbelerdii. Bu yüzyılın çok sanatlı kitap ciltlerini yapan sanatkarların sayı bakımından iyi bir rakama ulaştığı, yalnız saray sanatkarları arasında 50 kadar mücellit olduğu bilinmektedir. Evliya Çelebi'nin kayıtlarına göre ise, bir sonraki asırda saray dışında üç yüz kişiden oluşan yüz dükkan bulunduğu bilinmektedir. (Çığ, age., s. 9.)

16. yüzyıl ciltleri motifi ve kompozisyonu bakımından şu özelliklere sahiptir. Altın yıldız İran'ın aksine, bütün alanı kaplamaz. Ya süsleme yapılan yere veya süslemelerin kendisine sürülürdü. Şemseler bir önceki yüzyılda

olduğu gibi dilimli ve yuvarlak değil, oval ve salbekliydi. Dış kenar çerçeveyi oluşturan kısımda kartuşlar vardı. Süsleme motiflerinde bir önceki yüzyıl motiflerine narçiçeği, altılı çiçek, kaplan çizgisi ve beneği, tırtıllı yaprak motifi ilave edilmiştir. (Çığ, age., s. 9-10.)

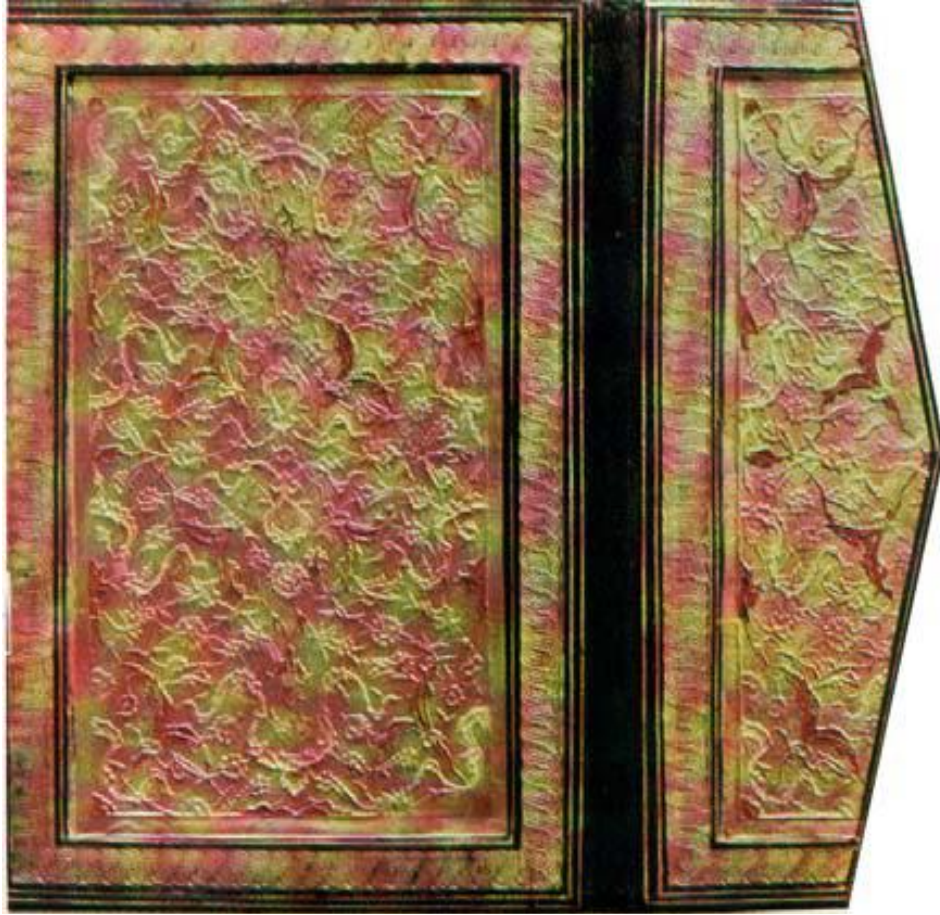


Fotoğraf 48 Yıldızlı, salbekli, şemseli, köşebentli, bordürlü cilt kapağı, 16. yüzyıl

17. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunda başlayan çöküntü sanat hayatında da kendisini hissettirmiş tabii cilt sanatı da bundan çok etkilenmiştir. Bu yüzyılda ciltlerde yapım tekniğinde bir değişiklik yoktur fakat kompozisyonda ve süsleme motiflerinin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar. Genellikle köşebent ve bordür tezyini kalkmış, bunların yerine yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene benzer büyük şemseler tek başına süsleme olarak kullanılmıştır. Bazı ciltlerde oval şemse, az da olsa yapılmaya devam etmiş fakat biraz şekil bozukluğu göstermiştir. Dış kenar bordürü olarak kalın altın

zencirek çekilmiştir. Klasik kompozisyonu muhafaza ettirenlerde de salbekler fazla büyüyerek 16. yüzyıldaki zarafetini kaybetmiştir. (Çığ, age., s. 10.)

18. yüzyılda; klasik deri ciltlerin yapılmasına devam edilmiş, bunun yanı sıra başkatip ve teknikte ciltler de yapılmıştır. Bunlar lake ciltler, realist motifler kullanılarak yapılan ciltler, Yek-şah diye adlandırılan ve yaldız sürülmüş deri zemine demiri kakmak suretiyle yapılan ciltler ve bu yüzyılın ikinci yarısından sonra özellikle Avrupa etkisiyle meydana gelen ve rokoko denilen süslemeli ciltlerdir (Binark, age., s. 5-6.)



Fotoğraf 49 18. yüzyıla ait bir cilt örneği

19. ve 20. yüzyıllarda klasik deri kaplar kötü örnekleriyle devam etmiş ve bu kötü tarz, klasik ciltlerle aradaki bağı tamamen koparmıştır. (Binark, age., s. 6.)

Şükufe devri (çiçek üslubu), klasik üslubun sonu sayılır. Daha sonraları Lake, Barok ve Rokoko üslupları bir devir takip ederler. Barok ve Rokoko

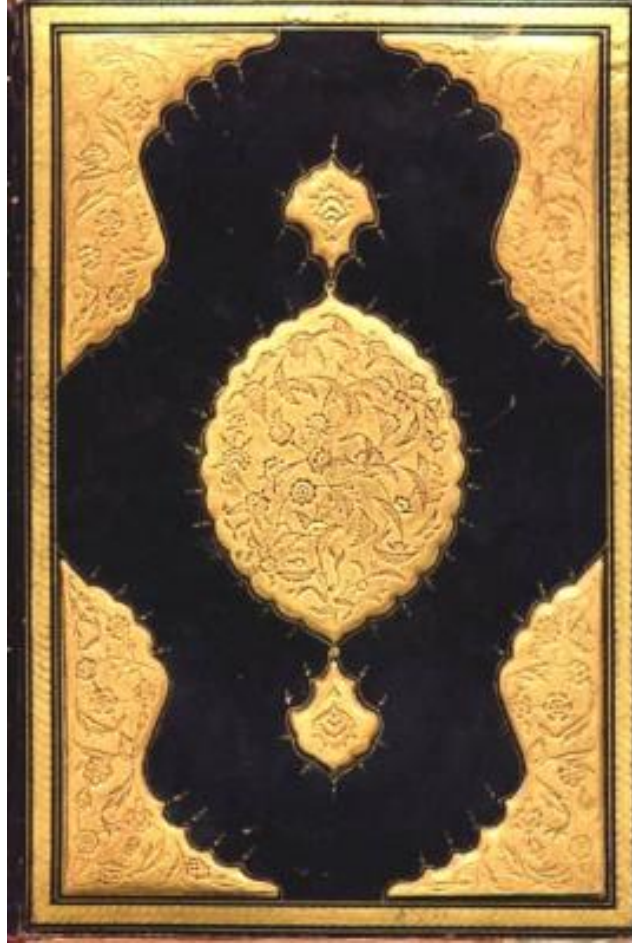
üsluplarıyla Türk ciltçiliğinde Batı kitap kapaklarının ilk tesirleri görülmüş, sonunda modern ciltler, eskilerin yerini almıştır. (Binark, age., s. 6.)



Fotoğraf 50 Buket şemseli, köşebentli 19. yüzyıl bir cilt örneği



Fotoğraf 51 Buket şemseli, köşebentli 19. yüzyıl cilt örneği



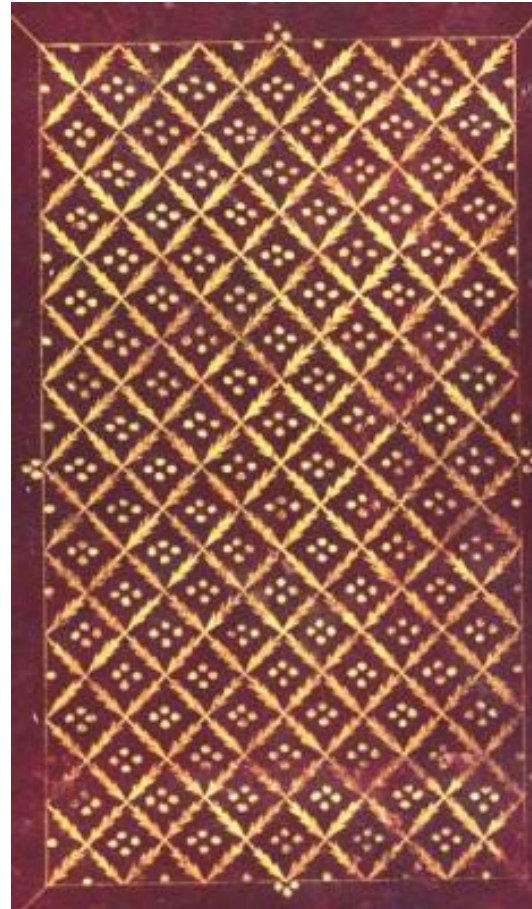
Fotoğraf 52 Yıldız salbek şemseli, zencirekli, köşebentli 19. yüzyıl bir cilt örneği



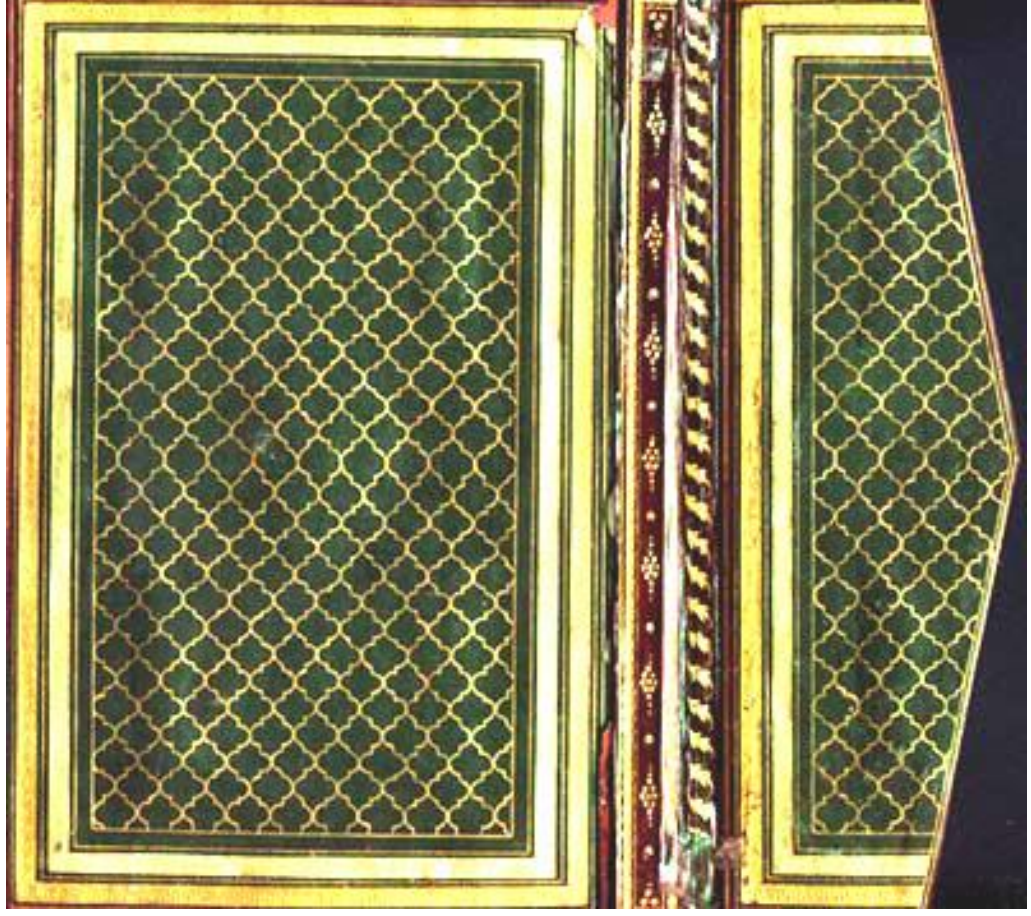
Fotoğraf 53 Yıldızlı, zencirekli, salbek şemseli 19. yüzyıl Cilt Örneği



Fotoğraf 54 Kafes şemseli 19. yüzyıl cilt örneği



Fotoğraf 55 Zencirekli, zilbahar şemseli 19. yüzyıl cilt örneği



Fotoğraf 56 Yıldız kafes şemseli, zencirekli, miklepli, 19. yüzyıl cilt örneği

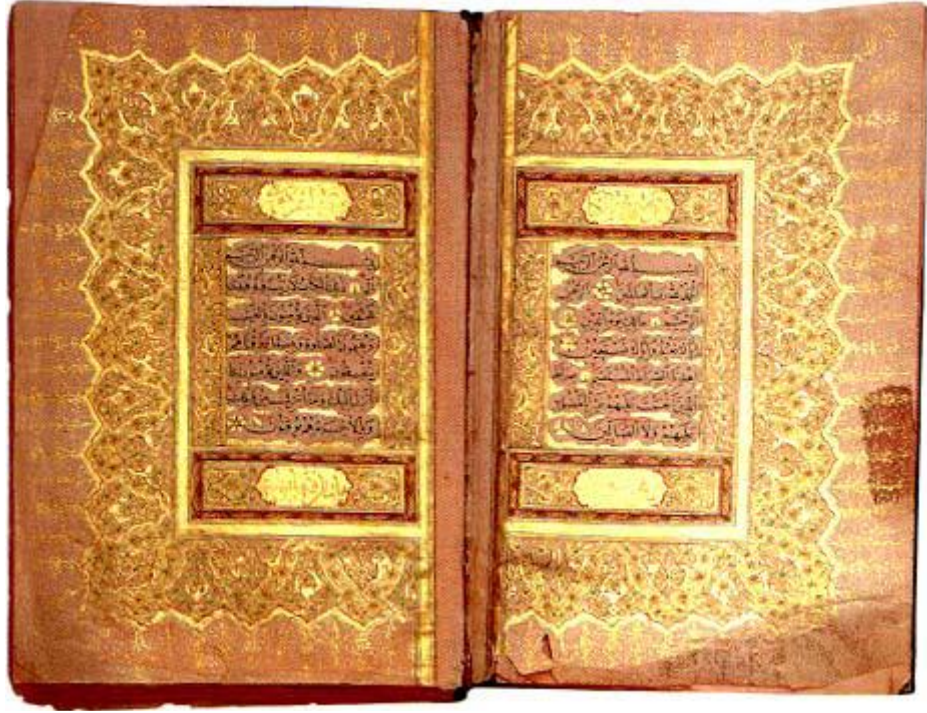
Türk sanatlarının çoğunda olduğu gibi ciltçilikte babadan oğula geçen bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Arşiv vesikalarına göre Topkapı Sarayındaki ciltcibaşılar (sermücellid) olarak çalışan, 16. yüzyılın başından 18. yüzyılın sonuna kadar Yedikuleli Alaeddin, Mehmed Çelebi, Süleyman Çelebi, Kara Mehmed, Mehmed Abdi, Mehmed Yadigar, Pir Davud, Cafer Eyyubi, Ali Yusuf, Süleyman Emektar, Hasan b. Ahmed, Mehmed Halife, Hatif Ali'dir. Kaynaklara geçmiş ve tanınmış Türk ciltçileri arasında Sancaktar, Razgradlı-zade Kahya Emin, Saka İsmail, Karamanlı Hasan, Yesari-zade, Hımhım Arif, Şişman Aziz, Üsküdarlı Ali, Solak Sinan ve Kasımpaşalı Hafız'ın adları sayılabilir. (Binark, age., s. 6.)

İslam'da suret ve resim yasağı olmasına rağmen, Osmanlı toplumunda vesarayında baştan beri çok canlı bir resim sanatı sürmüştür. Peygamberlerin yaşamını konu alan siyer-ün-nebiler, padişahların ve ordunun savaş

yolculuklarını anlatan sefernameler ve fetihnameler, devletle ilgili önemli olayları, seferleri gösteren şehinşahnameler, değişik konuların resimlendiği hamseler, şehzadelerin sünnet düğünleri çevresinde oluşan halk bayramlarının, büyük şenliklerin sergilendiği surnameler yapılmıştır. Sabır ve emek ürünü resim kitaplarının hazırlanabilmesi için saray nakkaşhanelerinde, bir nakkaşlar ağası yönetiminde, geniş kadrolu bir nakkaşlar topluluğu oluşturulmuştur. Toplum katında ise kitap yazma ve çoğaltma işini üstlenen hat sanatçıları, kitap süslemelerini yapan müzehhipler, kitapların resim ve minyatür gereksinimini karşılayan musavvirler ve nakkaşların oluşturduğu bir sanatçı kitlesi bulunmaktaydı. Bunlar arasında, Fatih'in gül koklayan bir resmini çizmiş olan Sinan Bey, Nigari, Hünernamenin ve Sultan III. Murat için hazırlatılan Surnamenin yapımcısı Nakkaş Osman, Sultan III. Mehmet için hazırlatılan Eğri Fetihnamesinin çizimcisi Nakkaş Hasan Paşa, Sultan I. Ahmet için hazırlatılan Falnamenin yapımcısı Nakkaş Kalender, Şakaik-ı Numaniyeyi resimleyen Nakşi Ahmet Efendi, Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşısı Levni gibi Türk resimleme sanatının ustaları bulunmaktadır. Bütün bu nakkaş, hattat, müzehhip, musavvir gibi sanatçılar, iş ve yaşam koşullarını güvence altında tutan "Lonca" örgütleri içinde, usta-çırak geleneğiyle yetişirdi. (Sait Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 1, Ocak-Şubat 1985, s. 59)



Fotoğraf 57 Saray nakkaşhanesini konu alan bir minyatür.



Fotoğraf 58 Kur'an, Kayışzade Hafız Osman Efendi, 19 yy.

İnsanlar giderek yazıları kısa sürede ve kolay çoğaltma yollarını aramışlardır. Matbaanın bulunuşundan önce de bu amaçla birçok yol denenmiştir. Örneğin, Avrupa'da 5. yüzyılda kopya yoluyla kitap çoğaltma bir endüstri niteliğine bürünmüştür. (Demirtepe, age., s. 11.)

Çoğaltma sanatı pek çok evrelerden geçmiş, daha ileri bir teknik için ortam hazırlanmıştı. İnsanoğlunun yaşamına sayısız değerler katan matbaanın bulunuşu (matbaa gibi bir buluş) gerçekleştirilmiştir. El yazması kitaplar sayı ile ifadelendirilirken, 1500 yıllarında Avrupa'da basılan kitapların sayısı milyonları bulmuştur. İlk kitaplar Latince "İncunabula" olarak anılmıştır. Bu kitabın bebeklik çağı anlamına gelir. (Demirtepe, age., s. 11.)

Matbaacılık sistemi düşüncesini 15. yüzyılda Alman Johannes Gutenberg ortaya atmıştır. Gutenberg 1430 yılında harfleri ayrı ayrı oyarak oluşturduğu sayfayı kullandıktan sonra tekrar dağıtıp yeni sayfa yaparak aynı kalıpları çok sayıda tekrar kullanabilmek fikrinden yola çıkmıştı. Bir kuyumcunun yanında oyma işçiliği yapan Gutenberg bu düşüncesini gerçekleştirmek için Strazburg kentinde üç ortaklı bir işletme kurmuştur. Onlar önce tüm harflerin kalıplarını hazırlamışlar, bu kalıpları kullanarak sürekli kullanacakları harfleri

dökmüşlerdir. Ortakları Johan Fust ve Peter Schoffer ile yıllarca yaptıkları denemelerden sonra 1450 tarihinde madenden müteharrik harfler döken ve bunlarla basım sanatını gerçekleştirmeyi başaran Gutenberg'in matbaasında basılan ilk eser 1454 basım tarihli -42 satırlık- İncil'dir. (Cavit Orhan Tütengil, "Türk aydınlanmasının kökleri, Türkiye'de 250 yıl önce basılan 'ilk' Türkçe kitaba kadar uzanır.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979, s. 5-9.)

Matbaacılık 15. yüzyılın ikinci yarısında; başta İtalya, Hollanda, İsviçre, Fransa ve İspanya olmak üzere, Almanya'dan gezici Alman matbaacıları tarafından bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Amerika'da matbaa kurma teşebbüsleri ise, ancak 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamıştır. (Binark, age., s. 68.)

Tarihsel süreç içinde üç önemli etken kitap okumayı yaygınlaştırmıştır. Birincisi kağıdın bulunuşu, ikincisi matbaanın bulunuşudur. Böylece basımevlerinin gelişmesi ve kısa sürede yayılmasıyla birlikte kitap fiyatları ucuzlamış ve kitap geniş kitlelerin malı olmuştur. Üçüncüsü ise 19. yüzyılda diğer sanayi dallarında olduğu gibi matbaacılıktaki teknik gelişmeler ve buluşlar maliyeti düşürmüş, okuryazarlığı geniş ölçüde yaygınlaştırmış ve eğitim düzeyini yükseltmiştir. (Demirtepe, age., s. 11.)

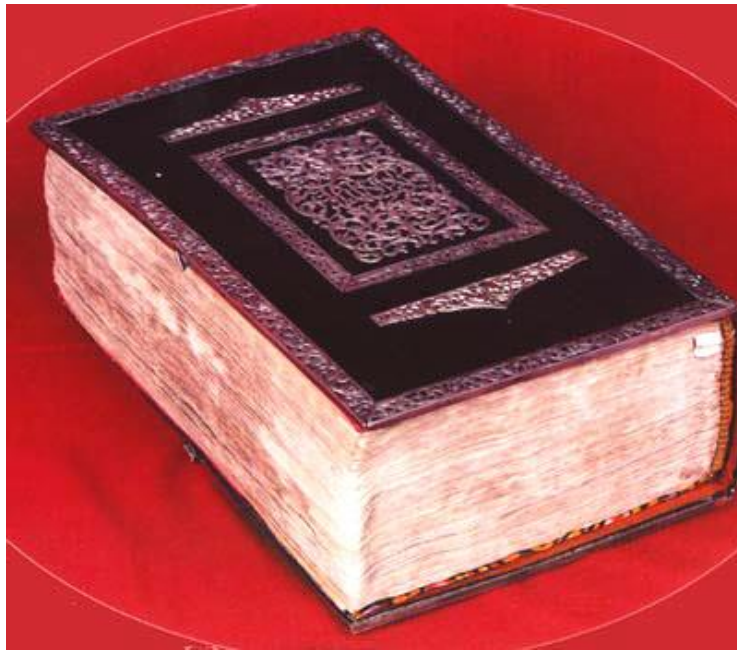
Süleymaniye kitaplığında bulunan 14. ve 15. yüzyılda Türkiye'de yazılmış kitaplar incelendiğinde şaşırtıcı grafik bulgular saptanmıştır. Çağımızın özelliklerine uygun bir tazelik ve özgünlük taşıyan bu yapıtlarda yazıyı yazan sanatçı ile süslemeleri ve cildi yapan sanatçıların tüm yaratıcı güçleri birleşmiştir. Batı dünyasının açtığı yol, bu kitapların sayfa düzeninde tüm olanakları ile altı yüz yıl önce Türkler tarafından denenmiştir. Latin yazısı çevresinde gelişen Batı kitap sanatı Gutenberg'le, el yazması kitabın o güne kadar ulaştığı noktadan başlamıştır. Kullandığı yazı karakteri, sayfa düzeni, süslemeler ve cilt biçimi o güne kadar ulaşılanın, yeni bir teknik eklenerek devamıdır. Bu yüzden 4. yüzyılda İstanbul'da ciltlenen ilk kitaptan bugüne kadar süren Batı kitap sanatının gelişimi zincirleme bir süreklilik gösterir. (Aslıer, "Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.", s. 11.)

Türkiye'de ilk basımevinin İspanya'dan Türkiye'ye sığınan Museviler tarafından 1492 yılında getirildiği bilinmektedir. Böylece, İstanbul'da ilk basılan kitap 1494 yılında İbranca olarak basılan Tevrat'tır. Musevi basımevini

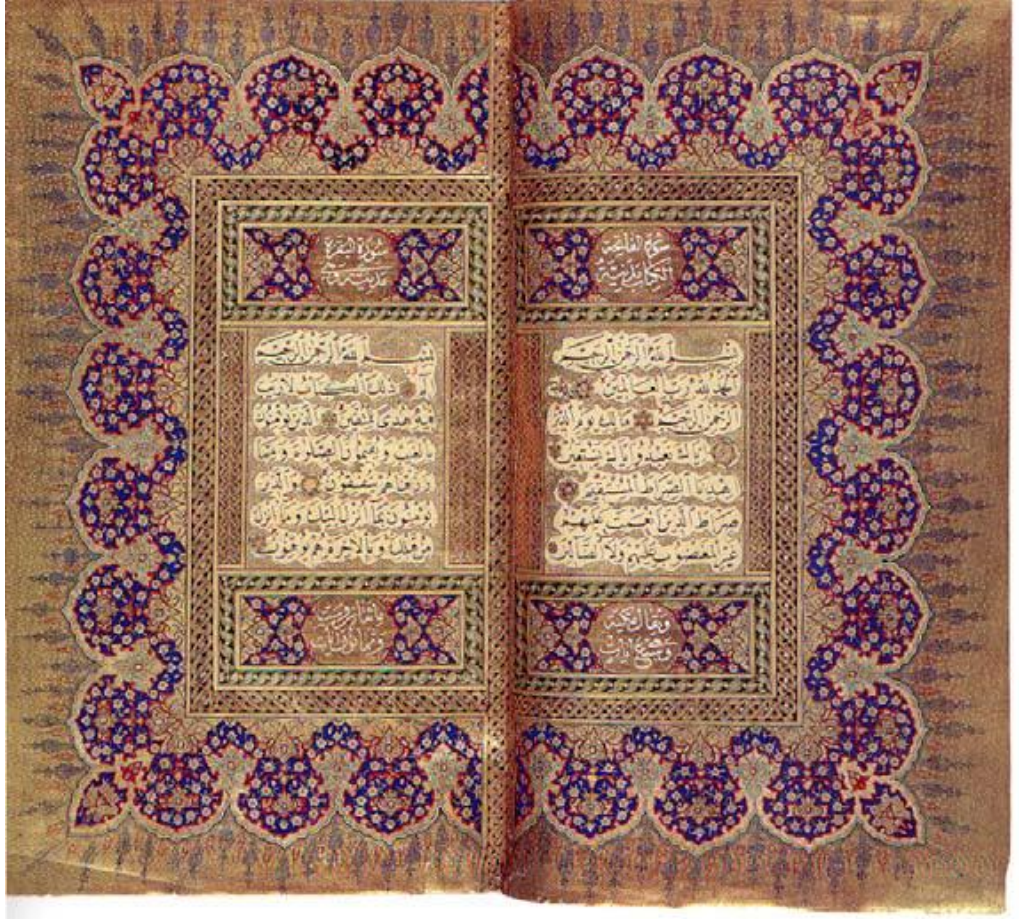
1567’de Kumkapı semtinde kurulan Ermeni basımevi takip etmiştir. Kurucusu Sivaslı Apkar Venedik’ten buraya getirmiştir. Ermeni basımevinin ilk ürünleri arasında 1567’de lisana ait bir kitap, 1568’de bir dua kitabı ve 1569’da ayinlere ait bir kitap bulunuyordu. Rumlar ise 1627’de Nikodemos Metaksas’ın Londra’dan sağladığı sonra İstanbul’a getirdiği araç ve gereçlerle basımevlerini kurup aynı yıl “Museviler Aleyhine Bir Risale” adını taşıyan ilk eserlerini yayımladılar. (Tütengil, age., s. 5.)

Bu durumda İstanbul’da ilk Türk basımevinin kurulduğu 1727 yılından önce Museviler, Ermeniler ve Rumlar, 1492, 1567 ve 1627 yıllarında basımevlerini kurmuşlar, İbrahim Müteferrika ile Sait Mehmet Çelebi ikilisinin kurduğu ilk Türk basımevi ile Türkiye’de ki çağdaş ilk basımevi olan Musevilerin basımevi arasında 235 yıl, son azınlık basımevi olan Rumların basımevi ile arasında da 100 yıllık bir ara vardır. (Tütengil, age., s. 5.)

Tarihin kendiliğinden hazırladığı bu sosyoloji labaratuvarında basımevinin ürünü olan yayınlarla bunları okuyanlar arasında meydana gelen etkileşimin kültür düzeyinin yükselmesi, ulusçu ve toplumcu düşüncelerin yayılması açılarından ortaya çıkardığı farklı gelişme çizgileri kıyaslamalı bir biçimde izlenebilir. Basın ve yayın hayatımızda azınlıkların oynadıkları rol, üzerinde durulması gereken önemli nokta olurken, Ermeni, Rum, Süryani harfleriyle Türkçe olarak yapılan yayınlar da bir başka ilgi noktasını oluşturmaktadır. (Tütengil, age., s. 5.)



Fotoğraf 59 Koyu vişne rengi meşin üzeri gümüş madalyon ve bordürlü cilt örneği, 19. yüzyıl



Fotoğraf 60 Kur'an, Mehmed Şevki Efendi, 19 yy.

1493'lerde daha Avrupa'nın çoğu yerinde basımevi yokken, İstanbul'da ve Selanik'te basımevi kurulabilmiş ve Osmanlı imparatorluğu topraklarında yaşayan azınlıkların yani Yahudiler, Rumlar ve Ermenilerin kendi dillerinde baskı yapan basımevlerini kurup işletmelerini devlet hiçbir şekilde bu girişimleri engellememiştir. Kitaplar, dergiler sonra da gazetelerden azınlıklar özgürce yararlanmışlardır. Devlet sadece "Arap harfleriyle Türkçe, Arapça ve Farsça yayım yapmamaları ve halkı isyana kışkırtıcı yayınlar çıkarmamalarına" yasak koymuştur. Böylece gerek yurt içinde gerekse yurt dışında yayımlanan yapıtlarla azınlıkların kültür düzeyleri Türklere göre çok daha fazla yükselmiştir. Batıda Arap harfleriyle basılmış kitapların çokluğu ve Türkiye'de Yahudi, Ermeni, Rum basımevlerinin faaliyetlerini sürdürmesi bunun yanında Türkçe yayım yapan bir basımevinin hala kurulamamış olması dikkat çekicidir. Bunun önemli bir nedeni ise Türkçe kitap basacak düşünsel ortamın oluşmamasıdır. Ayrıca elyazmalarının her zaman basılmış kitaplara tercih

edilmesi ve basılı kitaplardan hoşlanmama durumudur. Gerçi o dönemin elyazmalarının basılı kitaplarla estetik açıdan karşılaştırılamayacak kadar güzel olmaları söz konusudur. (Demirtepe, age., s. 12.)

III. Ahmet'in tahta çıktıktan sonra yapılan Pasorofça Antlaşması bir bilim etkinliğinin varlığını duyurmaya başlamıştır. Yurtiçinde barış sağlanmıştır. Yabancı dilde eserler kütüphanelerin tozlu raflarından indirilerek Türkçe'ye çevrilmiş halkın yararlanabileceği bir hale getirilmiştir. Bu dönemde İbrahim Paşa kütüphanesinden başka üç önemli kütüphane daha kurulmuştur. Osmanlı tarihinde "Lale Devri" olarak adlandırılan bu dönemin bir zevk ü sefa devri olduğu izlenimi uyanmıştır. (Demirtepe, age., s. 13.)

Oysa ülke söz konusu barışçıl ortamda bayındır olmaya başlayarak, güzel sanatlara, bilime önem verilmiş ve ilk basımevi kurulmuştur.(Demirtepe, age., s. 13.)

15. yüzyılda Avrupa'da başlayan Rönesans Hareketi hızla ilerlemiş 18. Yüzyıl başlarında gecikmiş bir şekilde Osmanlıyı etkilemeye başlamıştır. "Lale Devri" (1718-1730) olarak adlandırılır. Osmanlının kapalı toplum ekonomisi ve buna bağlı olan yaşam biçimi değişmeye başlamıştır. Toplumsal örgütlenme ve yaşam biçimi ilk kez Batı ile karşı karşıya gelmiştir. Bu dönemin en karakteristik özellikleri, Osmanlı aydınlarının Batı'daki büyük uyanışı yani Rönesans'ı hissetmeye başlamaları, oradaki toplumsal ve düşünsel yeniliklerin kendilerine de bir toplumsal düzenleme gereği düşündürmesi ve bunun ilk belirtisi olarak savaş ve savunma bilimi alanındaki yeniliklerdir. Ordunun baştan örgütlenerek Avrupa ordularının savaş gücü düzeyine ulaşmasını sağlamak için dışarıdan uzman getirtilir. Paris'ten sağlanan resim ve planlara göre, rokoko etkisi taşıyan saray, köşk ve çeşmeler yapılır. Yirmi beş kişilik bir çeviri kurulu bilimsel eserleri çevirmek için kurulur. Toplumun sosyal, ekonomik her alanında büyük değişimler yaşanır. (Sait Maden (b), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 2, Mart-Nisan 1985, s. 61.)

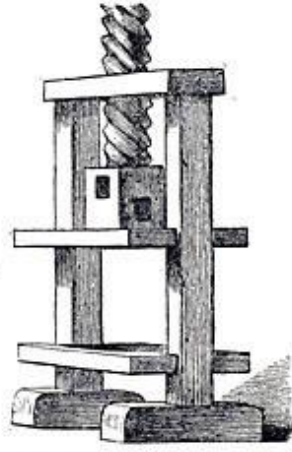
Her ne kadar, bazı kaynaklarda İstanbul'daki ilk basımevinin Gutenberg'den az bir süre sonra Türkiye'ye gelip yerleşen Museviler tarafından kurulduğu, bu ilk adımın sonraki yıllarda azınlıklarca sürdürüldüğü belirtiliyorsa da, köklü gelişmenin İbrahim Efendi ile başladığını kabul etmek zorundayız. İlk resimli kitap, ilk döküm yazısı ve ilk resim kalıpları, onun elinden çıkmış, kağıt üretme gereği de bu olayla birlikte kendini göstermiştir.

Müteferrika, 1726'da kitap basmanın ve çoğaltmanın yararlarını konu alan bir "risale" yazarak Damat İbrahim Paşa'ya sunmuştu. Onun şimşirden ve bakırdan kalıplar yaparak daha 1720'lere doğru bastığı Marmara haritasına, belki de Türk grafik sanatının saray ve aydınlar düzeyindeki ilk örneği olarak bakılabilir. (Kaya Özsezgin, "Türk grafik sanatının gelişme evreleri.", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 41, 1 Şubat 1982, s. 4.)



Fotoğraf 61 İbrahim Müteferrika'nın bir görüntüsü

İlk Türk basımevi yani Grafik sanatımızın ilk ocağı Üçüncü Ahmet (1673-1736) ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (?-1732) döneminde, kısa bir süre Fransa elçiliğinde bulunmuş olan Yirmi sekiz Mehmet Çelebi (?-1732)'nin oğlu Said Çelebi (?-1761) ve sarayın müteferrika ağalarından İbrahim Efendi tarafından kurulmuştur. Tarihimizin basıp çoğaltma yoluyla elde edilen ilk resimli kitabı, bunu basabilmek için gereken ilk döküm yazısı, ilk resim kalıbı onun elinden çıkmıştır. Ayrıca ülkemizin ilk kağıt fabrikası onun basımevine kağıt sağlamak için kurulmuştur.(Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 59.)



Fotoğraf 62 Matbaa harflerinin hazırlanmasında kullanılan press örneği

İbrahim Müteferrika'yı Osmanlı diliyle kitap basımının ülkemizdeki ilk uygulayıcısı olarak biliyoruz. Avrupa'da Arap harfleriyle basılan ilk kitaplardan çok sonra da olsa, basım tekniğinin Türk-İslam kültürü içinde uygulanma alanına konulması kuşkusuz, çağdaşlaşma tarihimizin çok önemli bir olayıdır. (Sait Maden, "İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 1, Şubat 1980, s. 86.)



Fotoğraf 63 İlk basımevlerinin işleyişini betimleyen gravür baskı örnekleri

Müteferrika'nın yeni bir tekniğin uygulayıcısı, bir öncü olarak yeri 250 yıl boyunca, yerli ve yabancı yazarlar, tarihçiler tarafından belirlenmiştir. 1674'de Macaristan'da bugün Kluj denilen Kolojvar kentinde doğmuştur. Hristiyan yoksul bir aileden olup, asıl adı ve soy kütüğü bilinmemektedir. Calvin yanlısı bir öğretim kurumunda rahiplik eğitimi görmüştür. 1692 ya da 1693 yılında o zamanlar Macaristan'ın büyük bir bölümünü elinde tutan Habsburg hanedanına karşı Orta Macar Kralı Thköly İmre'nin ayaklanması sırasında Türklere esir düşmüş, İstanbul'a getirilip köle olarak satıldığı iddia edilmiştir. (Maden, "İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.", s. 86.)

Ne yazık ki bu uydurma bilgi günümüze dek bütün yerli ve yabancı kaynaklarca kullanılmıştır. Fakat Niyazi Berkes'in dikkatli araştırması (Türkiye'de Çağdaşlaşma) ve Müteferrika'nın kendi yaptığı olan Risale-i İslamiye'nin yazılışından üç yüzyıl kadar sonra günümüz diline aktarılması ile bilgilerimiz değişmiş, bize onun kendi isteğiyle Müslümanlığı seçtiğini ve Osmanlılara sığındığını göstermiştir. İbrahim Müteferrika İstanbul'da Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Said Çelebi ile dostluk kurmuş, Sadrazam İbrahim Paşa'nın dikkatini çekmiştir. Padişah III. Ahmed'in müteferrika ağalarından olmuştur. Siyasal görevler üstlenmiş, elçilik görevlerinde bulunmuştur. (Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 59.)

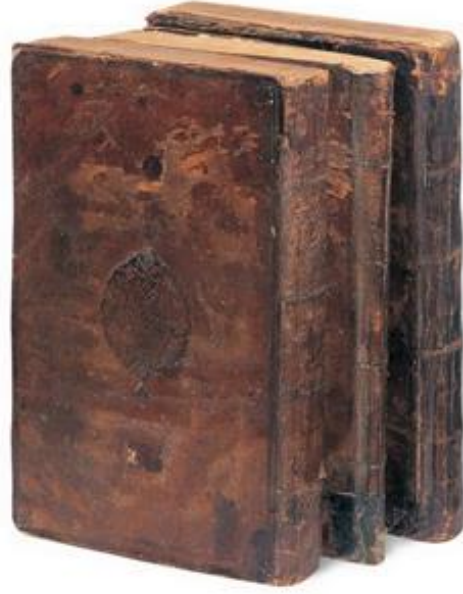
İbrahim Müteferrika her yönden kendini yetiştirmiş bir bilim adamıydı. Erdel'in başkenti Kolojvar'daki ilahiyat öğretimi yapan koleji 1689 yıllarında bitirmiş, genç bir rahip adayı olarak kilise bağına karşı çıkmış, din ve inanç ayrımını, her türlü düşünce özgürlüğünü savunmuştur. Fizik, matematik, coğrafya, astronomi, tıp gibi konularda yeni bilgiler üreten bir aydınlar topluluğu içinde yaşamış, bilim sevgisine bilim tutkusuna açık hocalardan ders almıştır. (Maden, "İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.", s. 87.)

Macaristan'daki öğrenimi sırasında Latince'yle birlikte başka dillerde öğrenen İbrahim Efendi, çağındaki bilimleri incelemiş, astronomi, fizik, coğrafya, yönetim bilimi, geometri gibi bilimsel alanlarda çalışmalar yapmıştır. Katip Çelebinin ünlü yapıtı, Cihannüma'yı kendi eliyle basmış, bu kitabın sonuna Kopernik, Descartes ve Galile'den alıntılar eklemiştir. Usül-ül-hikem fi nizam-ül-ümem adlı kitabında "monarchia", "aristocrasia", "democrasia" gibi

yönetim bilimleri üzerinde durmuştur. En çok da demokrasi üzerinde durmuştur. Avrupa ordularının Osmanlılar karşısında güçlenmelerinin nedenlerini irdeleyip, askerliğin bilimsel veriler üzerine oturtulmasının gerekliliğini savunmuştur. Nizam'ı Cedit terimini ilk kez o kullanmıştır ve Avrupa ordularının savaş taktikleri üzerine bilgiler vermiştir. Dünya coğrafyasındaki yeni buluşlarla, Amerika anakarasının bulunuşuyla Avrupa ticaretinin nasıl gelişmeye başladığını ifade etmiştir. Osmanlı yönetiminin batı ülkeleri karşısında güçlenmesi için öneriler getirmiş, imparatorluğun haritasını pafta pafta çizerek basmıştır. Fuyzat-ı Miknatisiye adlı kitabıyla ve Hollandalı coğrafyacı Andrea Keler'den çevirdiği Memmua-i Hey'et-i Kadime ve Cedide (Atlas Coelistis) adlı kitapla Osmanlı toplumuna çağdaş bilgiler aktarmış bütün bu çabaları onu Türk çağdaşlaşma tarihinin öncüsü yapmıştır. (Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 59.)

Haçlı Seferleri'ne katılan Hıristiyanlar kağıt yapımı bilgisini Anadolu'dan Avrupa'ya taşımıştır. Fransa'da, İtalya'da ilk kağıthaneleri kuranlar bu seferlerde Anadolu Türklerine esir düşmüş ve Kağıthanelerde çalıştırılmış kimselerdi. İstanbul'un Kağıthane köyünde kurulmuş olan kağıthane 1453'ten III. Selim zamanına dek aralıklı olarak işletildi. Kuruluş tarihi bilinmeyen Bursa kağıthanesi 1520'ye dek çalışmıştır. Bunlar küçük işletmeler olup özellikle yazma kitap çoğaltımı işinde çalışan hattatların gereksinimini karşılıyordu. Devlet Müteferrika'ya basımevi kurma ruhsatı verdi ve bu işletimin gerek duyduğu kağıdı daha yeni ve geniş çaplı bir girişimle karşılamak zorunda kalmış ve 1746 yılında Yalova'nın Elmalık köyü yakınında Yalakabad kağıt fabrikasını kurmuştur. Bu işletim 19. yüzyılın ortalarına kadar üretimini sürdürmüştür. (Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 59.)

"Van'lı Müderris Mehmet Efendi'nin Sıhah-ı Cevheri (Vankulu Sözlüğü)'den çevirdiği Arapça-Türkçe sözlük basılan ilk eserdir. (Demirtepe, age., s. 13.)

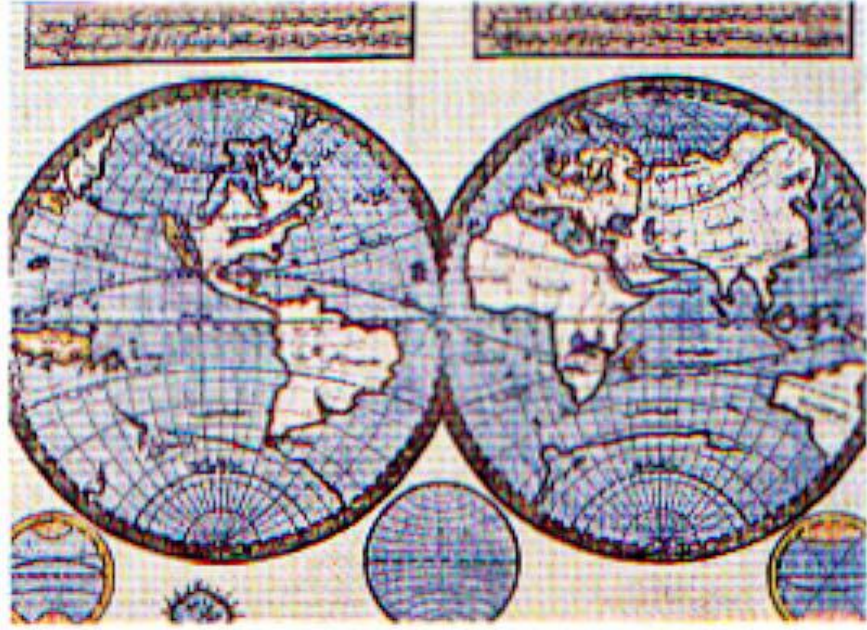


Fotoğraf 64 Vankulu Lügati, 1729.

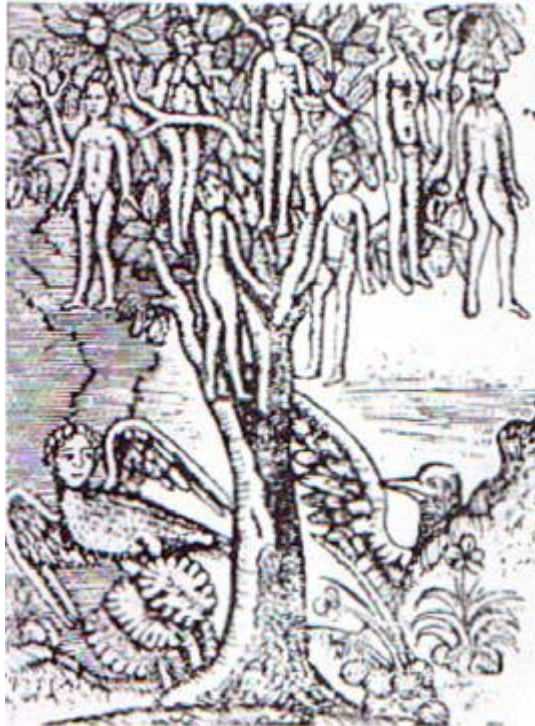
Müteferrika özel ilgi gösterdiği Cihannüma (Dünyayı Gösteren Ayna) adlı eserin önsözünde, evrendeki çeşitli sistemler hakkında bilgi vermiş, eserdeki resim ve haritaların bir kısmını orjinalinden almış çoğunu kendi yaptığı harita ve şemaları koyarak oluşturmuş ve 500 adet basmıştır. Müteferrika Cihannüma'yı yayımlamakla Türkiye'de coğrafya, astronomi ve matematik bilimlerine ilgi duyulmasını ve Avrupalı bilginlerin eserlerinin çevrilip öğrenilmesi gerekliliğini ve öğrenme isteğinin güçlenmesini sağlamıştır. (Demirtepe, age., s. 13.)

1733 yılında Katip Çelebi'nin Takvimü't Tevarih'ini yayımladığında Müteferrika'yı tam bir tarihçi olarak görmek mümkündür. (Demirtepe, age., s. 13.)

İbrahim Müteferrika 31 Aralık 1729'da Vankulu Sözlüğünü basıp satışa çıkarmıştır. 1732'de Katip Çelebi'nin Tuhfet-ül Kibar fi esfar'ül bihar (Deniz Seferleri Konusunda Büyüklere Armağan) ı basmıştır. Ürünleri arasında konumuzu en çok ilgilendireni ise yazarı belli olmayan 1583'te yazılıp III. Murat'a sunulduğu bilinen Tarih-i Hind-i Garbi (Batı Hint ya da Amerika Tarihi) dir. Türk basımcılık ve grafik tarihinin ilk resimli kitabıdır. (Demirtepe, age., s. 13.)



Fotoğraf 65 İbrahim Müteferrika'nın "Cihannüma" da yer alan dünya haritası, 1733.



Fotoğraf 66 "Tarih-i Hind-i Garbi" yer alan bir illüstrasyon, 18 yy.

İbrahim Müteferrika, 1729'dan 1742'ye kadar 17 kitap bastı. Bunların bazıları iki cilt olduğu için toplam cilt sayısı 24 eder. Son ürünü olan Naima Tarihi'nin sonunda bunların sırasını, basım tarihini, baskı sayılarını vermiştir. (Sait Maden (c) , "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 3, Mayıs-Haziran 1985, s.55.)

Bunlar;

- 1) Terceme-i Sıhah-ı Cevheri / Vankulu Sözlüğü
- 2) Tuhfet-ül kibar fi esfar-ül bihar / Katip Çelebi
 - a) Dünya Yarıküresi
 - b) Akdeniz ve Karadeniz
 - c) Akdeniz Adaları
 - d) Venedik Körfezi
 - e) Pusula İğnesi Sapması

Bu haritaların altında kimin çizdiği hakkında bir yazı yoktur. Hepsi de özenle çizilmiştir. Müteferrika'ya ait olduğu düşünülmektedir.

- 3) Tarih-i seyyah
- 4) Tarh-i Hind-i Garbi
- 5) Tarih-i Timur Gürgan
- 6) Tarih-i Mısr-ı kadim ve Mısr-ı cedid
- 7) Gülşen-i hulefa
- 8) Grammaire Turc
- 9) Usul-ül hikem fi nizam-ül-ümem
- 10) Füyuzat-ı miknatisıyye
- 11) Cihannüma
- 12) Takvim-üt-tevarih
- 13) Naima Tarihi (İki cilt)
- 14) Tarih-i Raşit
- 15) Çelebizade Tarihi
- 16) Ahval-i gazevat. (Maden (c), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55-56.)

Basımevi 1742'de Ferheng-i Şuuri adlı bir Farsça-Türkçe sözlük bastı. İbrahim Müteferrika o yıl geçici elçilik göreviyle dışarı gönderildiğinden bu sözlüğün basım çalışmalarına katılmadı. İş kendi yetiştirmesi, damadı ve ardılı olan Rumeli kadılarında İbrahim Efendi ile Anadolu kadılarında Ahmed

Efendi yürüttüler. İbrahim Müteferrika'nın 1745'te ölmesi üzerine basımevinin çalışması uzun bir süre kesintiye uğradı. Ancak 1755'te, İkinci İbrahim Efendi ile Ahmed Efendi'ye basımevinin "müşterek malikane" olarak verilmesinden sonra başlayan çalışma döneminde Vankulu Sözlüğü'nün yeni basımına girişildi ve o yıl birinci, ertesi yıl ikinci ciltleri satışa sunuldu. Ama, İkinci İbrahim Efendi'nin de ölmesi üzerine, basımevi 1783'e değin kapalı kaldı. (Sait Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 4, Temmuz-Ağustos 1985,s. 55)

Zamanın padişahı I. Abdülhamid (1725-1789) toplumsal düzensizliklerin bilincine varabilen bir kişi olarak başarılı ıslahat girişimleri sırasında, basımevinin de yeniden açılmasını istemiştir. Anadolu muhasebeciliği, reis-ül küttablık (Dışişleri Sekreterliği), İspanya elçiliği gibi önemli görevlerde bulunmuş ve 1783'te devletin resmi tarihçiliğine atanan Ahmet Vasıf Efendi (?-1806) ile divan-ı hümayun beylikçiliği, reis-ül küttablık, tersane eminliği gibi görevlerden de geçmiş olan Mehmed Raşit Efendi (1753-1789) ye bu görevi vermiştir. Basımevinin araçgereçleri Müteferrika'nın mirasçılarından satın alınmıştır. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55.)

Bu iki ortak 1783'de Sami, Suphi ve Şakir Tarihi'ni, 1784'te İzzii Tarihi'ni basmışlardır. Ahmet Vasıf Efendi basımevi dışındaki ilişkilerinin çokluğu yüzünden, ortaklıktan çekilmiş Mehmed Raşit Efendi, Güzelhisarlı Zeynizade Hüseyin Efendi'nin o zamanki medrese öğrencileri için yazdığı İğrab-ül Kafiye'yi basıp satışa çıkarmıştır. Bu kitabın harfleri eski kalıplar üzerine yeniden dökülmüş, ama ilk harflerin keskinliği sağlanamamıştır. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55.)

Basımevi çeşitli engeller yüzünden 1785'ten 1792'ye kadar yeni bir durgunluk dönemine girmiştir. I. Abdülhamit'in ölmesi üzerine 1789'da III. Selim tahta geçmiştir. 1791'de ordu Osmanlı-Rus savaşında yenilmiş Yaş Antlaşması ile kurtulmuştur. III. Selim devlet ve askerlik kurumlarındaki bozuk yönetimi ve geriliği değiştirmek, bütün kurumlara iyi bir idare ve işlerlik kazandırabilmek için Nizam-ı Cedid uygulamalarını başlatmıştır. Ordunun Avrupa orduları düzeyine gelmesi için ne gerekiyorsa yapılmasını emretmiştir. Bunun için de onların kullandığı sıkı düzen ve iyi idarenin etkinliğinin ancak eğitim yöntemlerinin bilinmesi ve uygulanması gerektiğini söyleyerek bütün bu bilgilerin kendi dilimize çevrilmesini istemiştir. Böylece Fransız

generallerinden, ünlü taktik uzmanı Sebastien Vauban'ın konuyla ilgili kitapları eski Buğdan Voyvodası Aleksandr İpsilanti'nin oğlu Konstantin İpsilanti tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Bunlar 1792'de yayımlanan Fen-ni Harp, ikincisi 1793'te yayımlanan Fen-ni Lağım, diğeri de 1794'te yayımlanan Fen-ni Muhasara'dır. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55.)

İlk basımevinde Müteferrika'dan sonra basılan kitapların tümü bu kadar olup 1729'da başlayan çalışma 1798'de Mehmed Raşit Efendi'nin ölümüyle son bulmuştur. 1742'den 1798'e 56 yıl süren ikinci dönemde basılan kitap sayısı Vankulu Sözlüğünün ikinci basımı sayılmazsa yedi adettir. Ferheng-i Şuuri iki, diğeri birer cilttir. Bu kitapların en önemli özelliği Müteferrika'nın ilk bastıklarından daha büyük boyutta olmalarıdır. Bunların baskı sayısı belli değildir. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55.)

70 yıl gibi uzun bir sürede elde edilen toplam cilt sayısı 34, kitap sayısı 23 tür. Bu kitaplar yönetici sınıfın elinde kaldığı için halk arasında yayılamamıştır. Müteferrika'nın basım yoluyla kitap fiyatını ucuzlatarak geniş kitleleri aydınlatma, bilgilendirme ve kültür seviyesini yükseltme fikri yeterince gerçekleşmemiştir. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 55.)

Bizde basılan ilk kitaplar yalnız Türkiye için değil, Arap yazısı kullanan diğeri Orta Doğu ve Afrika ülkeleri için de büyük değer taşırlar. İbrahim Alaattin Gövsa, İbrahim Müteferrika için, 'O Türkiye'nin ve Doğunun Gutenbergi'dir diyor ve onu haklı olarak 50 Türk büyüğü arasında sayıyor. (Arslan Kaynardağ, "İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı hazırlanmalı.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979, s. 7-8.)

Arap yazısı ile ilk kitabın 1524'te İtalya'da ikincisinin 1516'da yine Avrupa'da, üçüncüsünün ise 1706'da Halep'te basıldığı bilinmektedir. İbrahim Müteferrika'nın bastığı eserler bunlardan sonra geldiği halde kitaplıklar ve kitapseverlerin en çok aradıkları, bulduklarında titizlikle koruyup sahip olmaktan dolayı övündükleri kitapların başında gelmekte, herbiri çok yüksek fiyatlarla alıcı bulmaktadır. Müteferrika'nın bastığı bir 'Kitab-ı Cihannüma' bugün bir servettir. Bu kitapların çoğu 500 tane basılmıştır. Arada kaybolanlar, yırtılanlar hesaba katılırsa kalanların ne kadar az olduğu anlaşılır. (Kaynardağ, "İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı hazırlanmalı.", s. 8.)

Basımevinin ikinci döneminde basılan son iki kitabın yani Fen-ni Lağım ve Fen-ni Muhasara'nın önemi çok büyüktür. Bu iki kitap Tarih-i Hind-i Garbi

ve Cihannüma'dan sonra ülkemizde basılan resimli kitaplardır. Resimler savaşta mayınlama, kundaklama yöntemlerini gösteren çizimler, düşmana karşı uygulanan taktikleri ve önlemleri göstermektedir. (Maden (d), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", s. 56.)

3.2.1.5. Tanzimat Döneminde Kitap Kapağı:

Sultan Abdülmecid'in tahta geçtiği yıl yani 1839'da Hariciye Nazırlığı'na getirilen Mustafa reşit Paşa'nın çabaları ile yeni bir ıslahat hazırlıklarına girişilmiştir. Bunun için Reşit Paşa 1839'da Tanzimat Fermanı veya diğer bir adıyla Gülhane-i Hattı Hümayunu olan bir reform planı hazırlamıştır. (Mehmet Ali Günal - Ahmet Halaçoğlu, Türk İnkılabı Tarihi ve Atatürk İlkeleri, 3. Basım, Isparta 1997, s. 31.)

Bu dönemde halk hikayelerimiz taş baskı ile basılmıştır. Bunlar genellikle kahramanlık öyküleri ve aşk hikayeleridir. Bunlar çok az sayıda basılmış olup daha çok kız erkek iki kahramanın ismi kitaba başlık yapılmıştır. Bu eserlerin çoğunun yazmaları yoktur. En eski taş basmaların 1863-1866 yıllarında yapıldığı söylenmektedir. Bunlar sözlü gelenekten taş basmasına dönüşmüşlerdir. Halk hikayeleri ya yazılı halde, ya hem yazılı hem resimli ya da sadece resimli olarak basılmıştır. Resimler son derece doğal, yapmacıksız, abartıdan uzak, duygu yüklü bir ifadeyle anlatılmıştır. Günümüzde modernize edilerek tekrar ele alınan bu hikayeler orijinalindeki tadı, üslubu ve masalsi havayı yitirmişlerdir. (Behçet Necatigil, "Halk hikayelerimizin ve halk kitaplarımızın yapıları, incelemesi, çağdaş edebiyata etkileri.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 176, 19 Mart 1976, s. 4-7.)

Sait Maden "Bir Yarışmanın Ardından" adlı makalesinde Taş baskıcılığının ülkemizde 1830'da başlayıp geliştiğini daha sonra ise klişe ve baskı tekniklerinde yenilikler görüldüğünü belirtmiştir. Bütün bunlara ve toplumsal değişmelere koşut olarak başlayan resimli kapaklar Cumhuriyete dek özgün örnekler verememiştir. 19. yüzyıl sonunda ekonomik yapı iyice çöküntüye uğramıştır. (Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 10.)

Taşbasmaları halk hikayelerimiz Avrupalı tarzda yazılmış hikaye ve romanlarımızdan daha kıdemli, öncü değerleri ve teknikleri ile bizim bize özgüdür. Bugün hala büyük bir topluluk Şah İsmail ile Arapüzengi, Aşık Garip ile Şah Senem, Aşık Kerem ile Aslı Han, Karacaoğlan ile Benlikız, Hurşit ile

Mahmihri, Köroğlu ile Selma hikayelerini okumaktan bıkmamıştır. Büyüleyici ifadeyi yüzyıllardır kaybetmeyen bu eserler halkın elinden düşmemiş, defalarca okunmuş, defalarca izlenmiştir. (Necatigil, age., s. 4-7.)

Ahmet Köksal bir makalesinde; “Öteden beri geleneksel temalar, kalıplar içinde ve anlatımcı bir nitelikte süregelen Anadolu halk resimleri, halkımızın ortak inanış, değer yargıları ve folklor değerlerine ilişkin özellikler taşırlar.” (Ahmet Köksal, “Halk resimlerinde, halkın ortak inançları, folklor değerleri anlatımcı, saf bir duyarlılıkla yansıtılıyor.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 176, 19 Mart 1976, s. 9.)

Halk arasında çok yaygın ve ortak bir sözlü edebiyat geleneğinin ürünü olan aşk ve kahramanlık hikayelerinin, masalların, birtakım olayların resim aracılığıyla anlatılmasına ilk kez Doğu-İslam ülkelerine özgü minyatürlerde rastlanıyor. (Köksal, age., s. 9.)

M.Ş. İpşiroğlu’na göre, İran’da “Şahname” ressamlığının gelişmesi ile “epik şiir” in yanı sıra “epik resim” denen bir tür de doğmuş oluyordu. İran’da son iki yüzyıllık dönemde bu tür duvar resimleri ile Anadolu’da ki taş baskı resimler arasında konu ve biçim yönünden yakınlık gözlenmiştir. (Köksal, age., s. 9.)

Anadolu’da Şiilik mezhebinin yüksek oranda yayıldığı sıralarda ortak değerler halk hikayeleri ve masallar yoluyla halkın belleğinde yerel bir “mithos” yaratılmıştı. Halk hikaye ve masallarını işleyen resimlerde de belirli konuların çevresinde yiğitlik, özverilik, kahramanlık, sevgiliye bağlılık gibi insancıl değerler pekiştiriliyordu. Anadolu’da halk resimlerinin en tipik örnekleri Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Elif ile Mahmut, Şah İsmail, Köroğlu gibi hikayeleri işleyen taşbaskı kitaplarda bulunmaktadır. (Köksal, age., s. 9.)

Ahmet Köksal yine aynı makalesinde; “Yakın dönemde değişen toplumsal ve ekonomik koşullar ile Batı resminin desen, renk, ışık-gölge, perspektif gibi öğelerinin benimsenmesi halk resimlerinin kendine özgü, duru ve naif niteliklerinin, önceki işlevinin yitirilmesine yol açmıştır.” (Köksal, age., s. 11.)

3.2.1.6. Meşrutiyet Döneminde Kitap Kapağı:

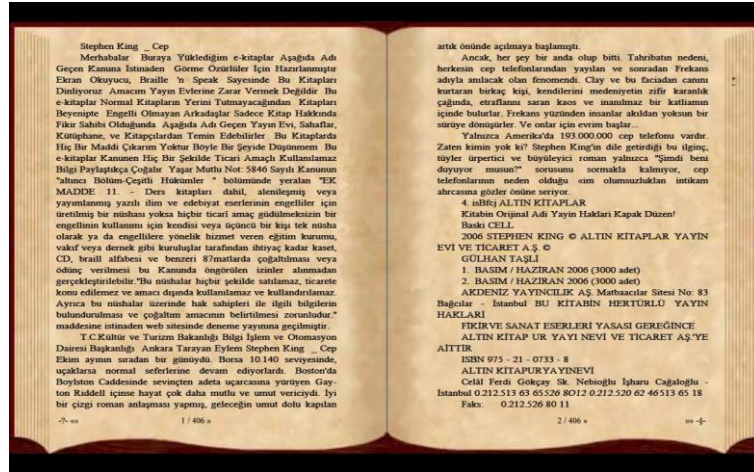
II. Abdülhamit'in tahta geçmesiyle 1876 yılında I. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Bu Türk tarihinin ilk anayasası olmuştur. 19. yüzyıl başlarından beri, Avrupa tarzında kurumlar kurulması, okullar açılması ve Batı ülkelerine öğrenciler gönderilmesi, haberleşme ve basın hayatının gelişmesi Türkiye'de zamanla Batıdakine benzer bir aydın sınıfı oluşturmuştur. Bu sınıf Avrupa'da Jön Türkler, Türkiye'de ise Yeni Osmanlılar olarak anılmıştır. II. Abdülhamit 1877 Osmanlı Rus Savaşını bahane ederek ilk Anayasayı uygulamaktan vazgeçmiştir. Bu, aydınlar arasında büyük bir tepkiye yol açmıştır. Çünkü onlar Tanzimat ve Islahat Fermanı çerçevesinde yapılan ıslahatların yeterli olmadığını, ülkenin batmaktan kurtulabilmesi için bir yasama meclisinin şart olduğunu ileri sürüyorlardı. (II. Abdülhamit'in I. Meşrutiyetle gelen İlk Anayasayı uygulamaktan vazgeçmesine karşılık) Anayasanın yeniden uygulanması yollarını aradılar. Bu mücadele tam otuz yıl sürdü. Sonunda asker ve sivil aydınlar Abdülhamit'e Anayasayı uygulamaya koymayı kabul ettirdiler. Seçimler yapıldı, parlamento yeniden kuruldu. Böylece 24 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet Dönemi başladı. (Ahmet Mumcu - Mükerrerem K. Su, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük, Milli Eğitim)

Tanzimatla Demokrasiye geçilmesinden kısa bir süre sonra, özellikle I. Meşrutiyet döneminde karton ve kağıt kitap kapakları görülmeye başlamıştır. 1830'dan sonra basımcılık Türkiye'de süreklilik ve ticari bir önem kazanmıştır. Bu dönemlerde yepyeni bir baskı olan taş basımcılığının önce bu dönemde uygulanmış olması dikkat çekicidir. Bu teknik, eski yazının yapısına tipografiden daha uygundur. (Kaynaradağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10.)

Tanzimat'tan sonra, yazma kitap kimliğinden yavaş yavaş sıyrılan basma kitaplar ucuzlayarak halkın malı olmuştur. (Kaynaradağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 8-13.)



Fotoğraf 67 Yazma Kitap Örneği



Fotoğraf 68 Basma Kitap Örneği

Bu alanda en önemli işi, kurduğu basımevi ve yayınlarla, Ebüzziya Tevfik başarmıştır. Daha emekleme devresinde olan baskı tekniklerine geleneksel yazı düzenlemelerini uyarlama çabaları 250 yıl sürmüş bundan sonra 1849-1913 yılları arasında çok bilinçli, özenli, başarılı ürünler vermeye başlamıştır. Ebüzziya Tevfik çok yönlü bir aydıydı. Ressam, hattat, matbaacı ve yazardı. Batıdaki Rönesans aydınlarına benziyordu. Kufi yazıda birçok eserler veriyor ve bu yazıyı basım işlerine uyguluyordu. Yazı ve değişik süsleme öğelerini kullanarak özgün kitap kapakları yapmıştır. Basılmış kitaba amblem ve ikinci kapağı o getirmiştir. Arabesk süslemeye üstüne kimse olmamıştır. Süslemeli, süslemesiz olarak yaptığı kapakların çoğu bugün hala

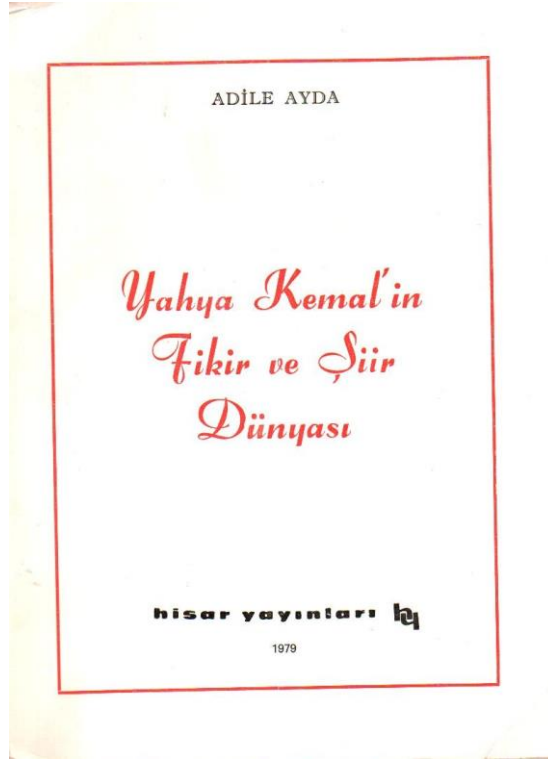
sanat değerini korumaktadır. İlk tramlı klişe uygulamasını onun yaptığı anlaşılmıştır. Takvim kapaklarının bazılarında, son yıllarda Avrupa'daki "Art Nouveau" akımından esinlendiği anlaşılmıştır. Ebüzziya Tefvik kendisi kapak yazısı yazdığı gibi başka hattatlarla da işbirliği yapmıştır. Örneğın 1880-1885 yılları arasında bastığı kitapların kapak yazılarını yakın akrabası olan Hattat Vahdeti yazmıştır. Tam bir grafik sanatçısı olan Vahdeti Osmanlı pul ve paralarının çoğunun grafik düzenlemesini yapmıştır. Vahdeti aynı zamanda çok iyi bir hakkak olarak çalışmalarını sürdürmüştür. (Kaynarıdağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10.)

Ebüzziya'dan sonra matbaacılığa Ahmet İhsan Tokgöz'ün getirdiğı yenilikler dikkati çekmiştir. Ahmet İhsan, batıdaki yenilikleri izlemiş, Servet-i Fünun Dergisi ve yayınlarıyla Ebüzziya'nın açtığı çığıı sürdürmüştür. Klişecilik onun matbaasında gelişmiş iki ve üç renkli resimleri ilk o basmıştır. Bunların örnekleri kitap kapaklarında da görölmüştür. Servet-i Fünun Dergisi baskı sanatının en güzel ürünlerini vermiştir. Birinci Meşrutiyet sonrasında, tanınmış yazarların, halka mal olmuş ünlü kişilerin fotoğraflarıyla resimleri kitap kapaklarında görölmeye başlanmıştır. (Kaynarıdağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10.)

Basın sektörü, 1890'larda Linotype dizgi makinalarının icadından sonra dizgide süratin sağlanması ile birlikte daha güncel, taze haberleri daha kısa sürede vermeye başlamıştır. Türk basını ilk Linotype baskı ile 1930'lu yıllarda Yunus nadi sayesinde tanışmıştır. Bu Linotype dönemi 1970'lere kadar sürmüş ve bu dönemde baskı rotatiflerle yapılmıştır. 1970'li yılların başında Türk basınında Günaydın gazetesi bir devrim yapmış ve Ofset baskıya geçmiştir. Diğer gazetelerde birbirini takiben kısa sürede Ofset baskı yöntemini kullanmaya başlamışlardır. (Ali Murat Varol-Halil İbrahim Gürcan, Türk Basınında Teknoloji ve İnsan, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994, s. VII.)

II. Abdülhamid döneminde yayımcılık, politik açıdan dengesiz bir ortamda güçlükle yaşamını sürdürebilmiştir. Savaşlar, kötü idare, bilim ve kültür açısından toplumun batıdan geri kalması, ekonomik çalkantılar basımcılığın da batı seviyesine ulaşmasını engellemiştir. Hamid'in tahta çıkışıyla ilan edilen Birinci Meşrutiyet çok kısa sürmüştür, izlenen baskı yöntemi giderek şiddetini artırmış yayımcılığı sistematik biçimde

güçleştirmiştir. Yayımcılığa, zalim bir politika uygulanmıştır. (Demirtepe, age., s. 13.)



Fotoğraf 69 1979 yılında basılan bir kitap örneği

Yayımcılık ruhsatı olanların, yayımlayacakları metinler kesinlikle Meclis-i Maarif'in onayından geçirilirdi. 1878'de kurulan Encüme-i Teftiş ve Muayene yerli kitapların sansürünü yaparken, yabancı yayınların sansürünü de Matbuat-ı Hariciye Müdürlüğü üstlenir. (Demirtepe, age., s. 13.)

Grev, suikast, yıldız, anarşi, dinamit vb. bazı sözcüklerin kullanılması yasaklanmış, bunlar liste halinde ilgililere verilmiştir. Dışarıdan gelen gazete ve kitaplar daha gümrükteyken denetimden geçirilmiştir. Victor Hugo, Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Shakespeare ve Zola'nın yapıtlarının yurda girmesi yasaklanmıştır. "Muzır" damgası yemiş pek çok eser 1902 yılında Çemberlitaş Hamamı'nda günlerce yakılır. (Demirtepe, age., s. 13.)

Türkiye'de bütün bunlar yaşanırken Avrupa ve Amerika Çağ Dönümünde Modernizmi hazırlayan sanat hareketleri içerisinde ve Grafik Tasarım son derece hızlı bir şekilde yol almaktadır. Çağ Dönümü 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın I. Dünya Savaşına kadar süren ilk evresini içerisine alan

zaman dilimine verilen addır. Endüstri Devrimi, batı dünyasında büyük değişikliklere ve sarsıntılara neden olmuştur. Milyonlarca insanın yaşamını kontrol etmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi hızla gelişmiş orta sınıfı zenginleştirerek aristokrasinin hakimiyetini yıkmıştır. Endüstri çağının oluşturduğu karmaşık ortamda, insanların maddeci bir dünyaya sürüklenmesi, bireyin doğa ve estetik değer ile olan iletişimini koparmakta olduğu düşüncesi yayılmaya başlamıştır. Endüstri Devriminin, el sanatlarının işlevini ortadan kaldırması sonucu sanat ile işlevin birbirinden kopması, hiçbir estetik kaygı düşünülmeden gerçekleştirilen seri-imalat ürünlerinin yaşamın her alanını kaplayarak sergiledikleri, estetik değerden yoksun görünüm, sanatçıları işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aratmaya itmiştir. (Bektaş, age., s. 13.) Bu arayış içerisinde sanatçıların bazıları tarihsel Ortaçağ anlayışına dönüp sanat ve el sanatları birliğini yeniden kurmayı denemiş, bazıları geleneğe karşı çıkarak, yeniliği savunup estetikle işlevi birleştirmiştir. Tasarım sürecinin başlaması, teknolojinin hızla gelişip ucuz malzeme üretmesi kitle iletişim çağını açmıştır ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamıştır. Modern sanat akımları ilk tohumlarını bu dönemde atmıştır. Böylece grafik tasarım kitlesel iletişimin başlıca unsuru olmuştur.

1908’de II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle kitaplar bollaşmış, baskı sayıları artmış bu alana karşı ilgi çoğalmış yayıncılık gelişmiştir. Baskı tekniğindeki ilerlemeler ve yeni ustaların yetişmesi ile kağıt ve kartondaki kalitenin artması basılı ürünlerin güzelliğini arttırmıştır. (Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.)

İbrahim Hilmi (Çığıraçan), Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarını renkli resimli kapaklar içinde yayımlamaya başladı. Suluboya ve guajla yapılan resimler halkın büyük ilgisini çekiyordu. Bu ilginç resimlerin ressamını ne yazık ki saptayamadım. (Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.)

Hattatların 1928’e kadar kapak düzenlemesine katkıları sürmüştür. Çoğunun adları bilinmeyen bu hattatlar çeşitli kapaklara olağanüstü güzellikle yazılar yazmışlardır. (Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.)

Türk sanatçısı uzun süreler pek alçakgönüllü bir davranış içinde yaşamış ve çoğu zaman eserine imzasını atmamıştır. Matbaa ile işbirliği yapan hattatlar

arasında pek azının kimliğini bilebiliyoruz. Hattat Halim yazılarına arada bir imzasını atmıştır. Ötekilerde pek imza görülmemektedir. Birçok kapak yazısını Hattat Halim ile Hattat Hamid'in yazdığı anlaşılmaktadır. Halim Efendi, Askeri Matbaa ile Evkaf Matbaası hattatlığında görev aldıktan sonra bir atölye açmıştı. Hattat Hamid'de Harp Okulu Matbaası'ndaki görevinden sonra İstanbul'da Ankara Caddesi'nde bir yer açarak, piyasaya iş yaptı. Her ikisi değerli levhaların yanı sıra kartvizit, mühür, kitap kapağı yazısı olarak her çeşit yazıyı yazdılar. (Kaynaradağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10-11.)

1908'de II. Meşrutiyetin ilanı, ilk günlerin coşkunluğuyla yayım yaşamının bu kez dengesini yitirmesine yol açmıştır. Her türlü yayım denetimi sona ermiş, yayımdan sonra suç kapsamına girebilecek yayınlar cezalandırılmamıştır. II. Meşrutiyetin yayım yaşamı sınırsız özgürlükle doludur. Bu durum ise özgürlükten çok kendine özgü bir anarşi doğurmuştur; siyasal şantajlara da yol açmıştır. (Demirtepe, age., s. 13.)

Bu dönemin önemli bir bölümü istikrarsızlık içinde geçmiş, yayım özgürlüğü ise sözde kalmıştır. Kimi zaman özgür olsa da baskı genellikle baskı gören siyasal düşünce, birçok siyasal görüşün ortaya çıkmasına da neden olmuştur. (Demirtepe, age., s. 13.)

1919 yılında bu kez Vahidettin'in sansürü başlar. Sansür kurulunun izni olmaksızın hiçbir materyal basılamayacaktır. Ancak Ankara'da kurulan Büyük Millet Meclisi 1920'de onayladığı bir yasayla İstanbul Hükümeti tarafından yapılmış hiçbir işlemi kabul etmeyeceğini açıklar. Böylece sansür İstanbul sınırları içinde kalır. (Demirtepe, age., s. 13.)

1920'den sonra Münif Fehim Özarman özgün çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçı kırk yıldan fazla bir zaman kitap kapağı resimlemiş, bu alanda en önemli isim olmuştur. (Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 10.)

Cumhuriyet dönemi anayasaları yayınlara sansür koyulamayacağı görüşünde birleşirler. Ancak sıkıyönetim yasalarına göre olağanüstü koşullarda, sıkıyönetim bölgelerinde her türlü yayına sansür uygulanabilir. Türkiye'de geniş bir zaman bölümünde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Üstelik yayımcılığın can damarı olan İstanbul her seferinde sıkıyönetim kapsamına girmiştir. Gerçi kitaplar hiçbir zaman basımdan önce denetlenmemiştir ama yayımdan sonra yasaklanmıştır, toplatılmıştır; yazar düşüncelerinden ötürü suçlanmış cezalandırılmıştır. (Demirtepe, age., s. 13.)

3.2.1.7. Cumhuriyet Döneminde Kitap Kapağı:

Türkiye'nin ilk çağdaş grafik sanatçısı, grafik tasarımcıları, İhap Hulusi Görey ve Kenan Temizan'dır. Türkiye'de henüz "grafik" sözcüğünün anlamının bilinmediği, duyulmadığı dönemlerde, bu iki sanatçı yurtdışında aldıkları eğitimden sonra yurda dönmüşler bu sanatın modern anlamda ilk temsilcileri olmuşlardır. İhap Hulusi Almanya'dan gönderdiği afişlerle ilk Türk afiş sergisini 1923'te açmıştır. İlk grafik uygulaması 1925'te "İnci" markalı bir diş macununun ambalajını resimlemek olmuştur. İhap Hulusi Türkiye'ye döndüğünde değil bu konuda öğretim görevlisi gibi çalışmak, öğrendiklerini bile uygulamayı düşünemediğini bu nedenle Akbaba dergisinde desenler çizmeye başladığını ve ilk işini de bu desenleri gören İzmirli bir işadamından aldığını ifade etmektedir. (Zeynep Oral, "Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 191, 2 Temmuz 1976, s. 18.)

İhap Hulusi öğrencilik yıllarında başladığı karikatür serüvenini o zamanlar alışılmamış, görülmemiş bir tarzda ortaya koymuştur. Bu bilinen karikatürlerden değil resim-karikatürdür. İhap Hulusi Akbaba'da olduğu gibi Üstat Cem'in 1927'de ikinci kez çıkarttığı mizah dergisi Cem'de de karikatür yayımlamış, 1928 sayılarının karton kapaklarının grafik düzenlemesini de yapmıştır. 1930'lu yıllarda reklam afişi ve kitap kapağı tasarımı temel uğraşısı haline gelmiştir. Genellikle altyazılı karikatürler çizmiştir. Özenle çekilmiş bir filmin karelerine benzetilmektedir. Işıkgölge karşıtlıklarına dayanan resim anlayışıyla kuşatılmış güzel kadınlar, erkekler, çocuklar ve onların yer aldıkları mekanın tasviri büyük bir ustalığın ürünlerini kuşkusuz büyüleyici bir biçimde gözler önüne sermiştir. (Turgut Çeviker, "Büyük bir ustalığın zevkli, keyifli ürünleri...", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:142, 15 Nisan 1986, s. 16-17.)



Fotoğraf 70 İhâp Hulusi Görey’in kitap kapağı tasarımı, 1932

Bir an için gerilere dönüp, 1925’lerin Türkiye’sine bakalım. Cumhuriyet henüz iki yaşında, her yeni konuya büyük bir ilgi ve coşku ile sarılmakta olduğunu görürüz. İhâp Hulusi 1925’ten sonra ürün vermeye başlamış tasarladığı kapaklara yeni bir tat getirmiştir. 1927 yılında “Sanayii Teşvik Kanunu” çıkarılmış, 1928’de Atatürk’ün nutkuyla “İzmir İktisat Kongresi” açılmıştır. Bütün bunlar Türkiye’nin biran önce sanayi ülkeleri arasına girmesi için yapılmış Türk işadamlarına ve Türk sanayiine destek olmuştur. Bu değişen ortamda, değişim ve gelişim sanatın çeşitli dallarına da yansımaları kaçınılmaz kılmıştır. Sanayideki gelişmeler rekabeti hızlandıracak, rekabetle birlikte grafik sanatlara daha fazla gereksinme duyulacaktır. (Oral, “Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, s. 18.)

Bu gereksinme malların, mamullerin tanıtılmasına, daha cazip paketlenmesine, ‘albenisi’ olan biçimlere dökülmesine yol açacaktı. İşte tam bu dönem de Türkiye’deki tek grafik sanatçısı İhâp Hulusi’dir. (Oral, “Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, s. 18.)

Cumhuriyet döneminde, ciltçilikte makineleşmeye gidilmiştir. Gün geçtikçe artan cilt talebini karşılayabilmek için makine cildi daha fazla önem kazanmıştır. Bunda okuma yazmanın mecburi oluşu, kitaplarda baskı adedinin çoğalmasını, zorunlu kılmıştır. Okuyucu sayısının fazlalaşmasının, makine ciltlerin çok ucuza mal edilmesinin önemli rolü olmuştur. Bu dönemde bazı sanatçılar kitap kapağı üzerine çalışmıştır; fakat bir ekol gösterilmesi mümkün değildir. (Binark, age., s. 7.)

3.2.1.8. Yazı Devriminden Sonra Kitap Kapağı:

1923 yılına kadar saray ve çevresinin sağladığı olanaklarla yaşamlarını sürdüren hattat, müzehhip, minyatürcü ve mücellitlerin tüm ustalıklarını kullanarak hazırladıkları yazmalar birkaç kişinin beğenisine sunulmuş, eserler ise saray ya da konak kitaplıklarında tozlanmaya terk edilmiştir. Bu çalışmalar dini mimarinin görkemli yapılarında nakış, çini yazı oyma şeklinde inanılmaz bir estetik ve duyarlığa varabilmiştir. Bu yolla az da olsa halka gösterilen grafik sanatlar, Karagöz suretleri ve göstermelikleri ile geniş kitlelere seslenebilmiştir. (Mengü Ertel, “Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 51, 26 Ekim 1973, s. 5.)

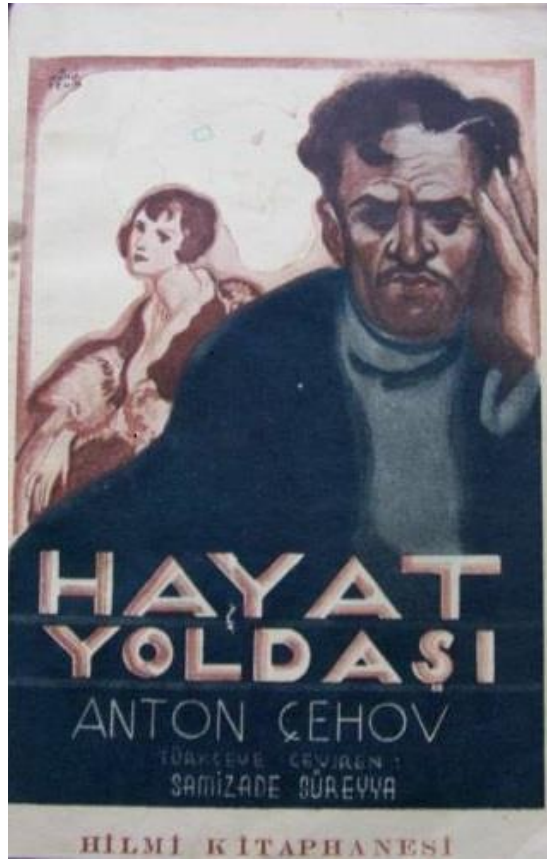
Cumhuriyetin ilanı ile savaş sonrası Türkiyesinde birtek değil, pek çok istenmiştir. Elde bulunan çoğaltma tekniklerine elverişli bir çalışma gerekli görülmüştür. Devlet, atılımlarını kitlelere anlatacak afişlere, broşürlere, ürettiği mamuller için kutulara, etiketlere gereksinme duymuştur. Genç afiş sanatçısı İhap Hulusi Görey o dönemlerde hemen hemen tek başına çalışarak yıllarca bütün devlet kurumu afişlerini, diplomalarını; rakı etiketlerinden tayyare piyangosu biletlerine kadar tasarlanan eserlere fırçasının izini bırakmıştır. (Ertel, “Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.”, s. 5.)

Türk inkılabının en dikkate değer önemli bölümlerinin içinde Arap harflerinin bırakılıp yeni harflerin kabulü vardır. 1 Kasım 1928’de resmen kabul edilen Türk alfabesi ile basım sanatının en önemli olayı gerçekleşmiştir. “Türkiye yazı devrimini yaptıktan sonra kitap sanatımız için iki hazinenin de kapısı açılmıştır. Biri, Batı kültür dünyasının oluşturduğu, diğeri Türk el yazması kitaplarının sanat dünyası. Latin yazısı Türk grafik sanatçısına kitap

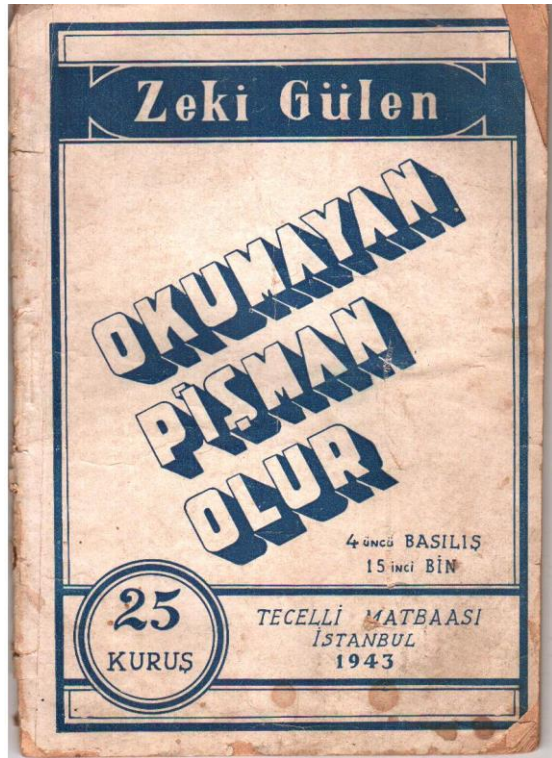
üretme tekniklerinin olanaklarını da beraber getirmiştir.” (Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.)

Yazı devriminden sonra ekonomik ve teknik yetersizlikler, grafik sanatçısı yokluğu nedenleri ile, kitabın görsel sanat öğeleri ön plana çıkarılamamıştır. Gittikçe bu yetersizlikler giderilmiş, yetenekli grafik sanatçıları yetişmiş, röprodüksiyon ve baskı tekniği olanaklarının gelişmesiyle güzel kitap düşüncesi beslenmeye başlamıştır. (Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.)

Yazı devriminden sonra görülen matbaa ressamı ve grafikçilerin çoğu sıradan, grafik sanatı konusunda eğitim almamış insanlardı. Sonra bazı isimler daha çok duyulmaya ve aranmaya başlamıştır. Başarılı bir kapak ressamı olarak Münif Fehim söylenebilir. Münif Fehim uzun yıllar birçok kapağa imzasını atmış, özgün kapaklar yapmıştır. Kapak alanında ikinci sanatçı İhap Hulusi ve diğer bir kapak sanatçısı da Suavi'dir. İhap Hulusi diğer çalışmalarının çokluğuna rağmen hemen Münif Fehim'i takip eder. Ali Suavi ise 1930'ların sonlarıyla, 1940'ların başlarında verimli bir şekilde çalışmış, Ankara Caddesi'nin ortasında kurduğu işyerinde sevilen bir grafikçi olmuştur. O dönemdeki birçok güzel kapağın üzerinde onun imzası bulunmaktadır. (Kaynardağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.)



Fotoğraf 71 Münif Fehim'in kitap kapağı tasarımı 1935



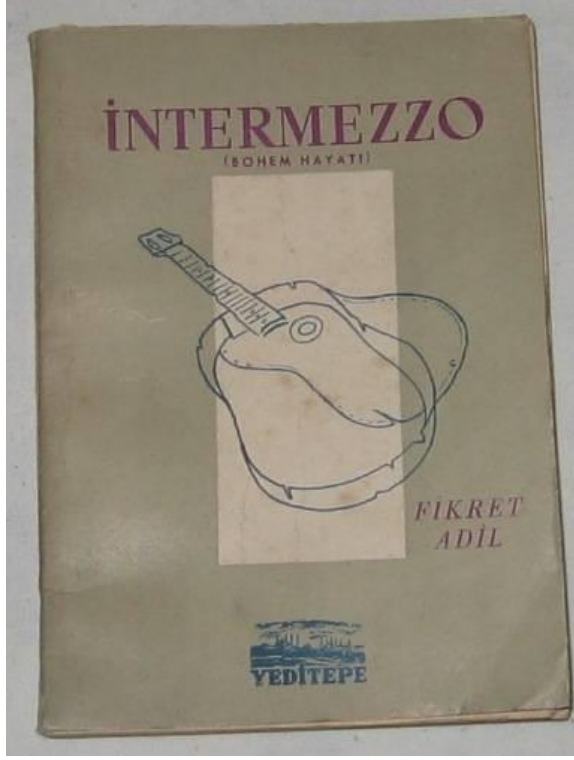
Fotoğraf 72 1943 yılında basılan bir kitap örneği

Bu üç sanatçı arasına kısa bir süre sonra Cemal Görkey katılmıştır. Faris Erkman 1940'ların bir başka ünlü kapak ressamıdır. İlk kuşak grafikçilerin resim biçimi ve kapak düzenleme anlayışları farklı düzeydeki ressamların işleriyle birlikte 1960'ların başlarına kadar sürmüştür. 1940'ların bir özelliği de Avrupa kopyası kapaklar olmuştur. Remzi Yayınları Fransa'daki Gallimard Yayınevinin, Milli Eğitim Klasikleri Cluny Yayınevinin kapaklarını kopya etmiştir. (Kaynardağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 11.)

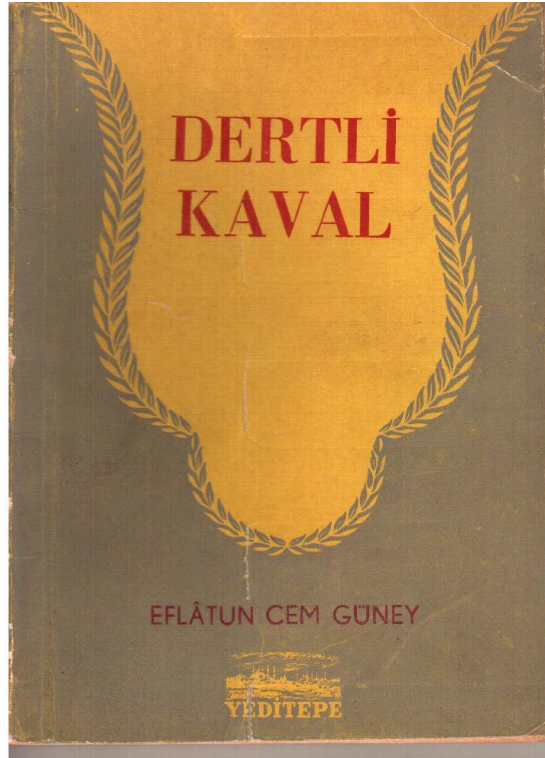
1950'lerde bir Amerikanlaşma modası başlamıştır ve kapak grafiğinin gelişmesine büyük ölçüde engel olmuştur. Amerikan dergilerinden kesilmiş ya da kopya edilmiş resimlerin uygulandığı kapaklar uzun yıllar piyasayı elinde tutmuştur. İyi kapak yapma çabaları engellenmiştir. Aynı olumsuz etki başka etkenlerle de birleşip güçlenmiş yakın geçmişimize kadar sürmüştür. (Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 10.)



Fotoğraf 73 1953 yılında basılan bir kitap örneği



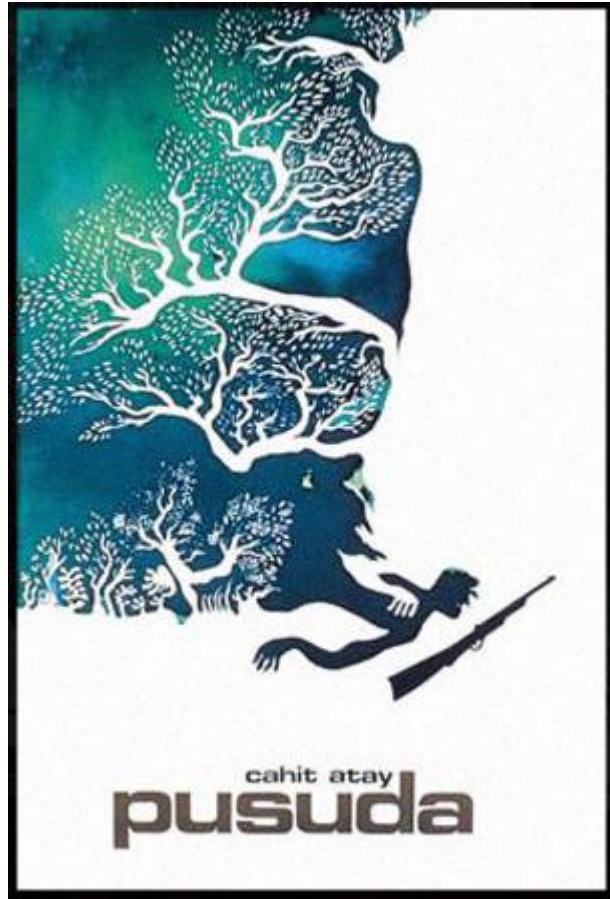
Fotoğraf 74 1955 yılında basılan bir kitap örneği



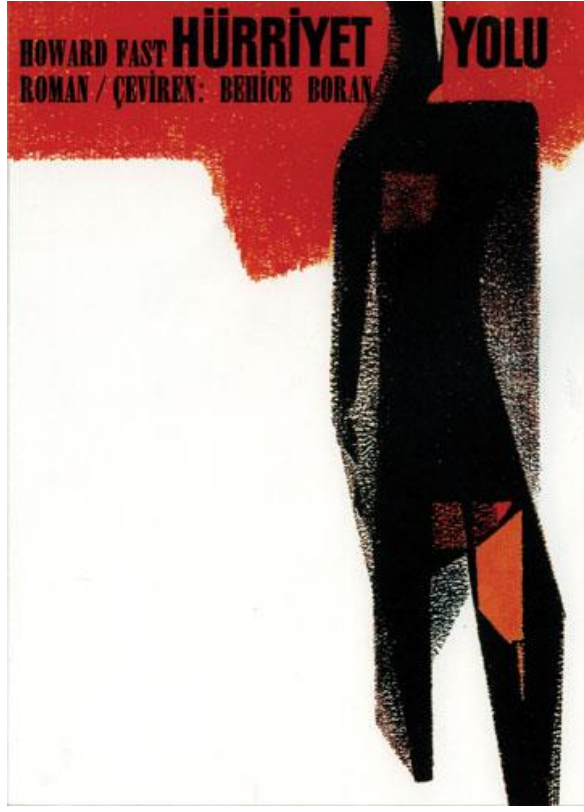
Fotoğraf 75 1957 yılında basılan bir kitap örneği

1950 ile 1960 arasındaki yıllarda Agob Arad'ın işleriyle karşılaşıyoruz. Özellikle Yeditepe yayımları için çizdiği kapaklarda o yıllar için belirgin bir yenilik getirdi sanatçı. (Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.)

1960'dan sonra, daha çok akademi mezunu grafikçilerle karşılaşılmıştır. Toplumda büyük değişme ve gelişmeler olmuş, kültürlü ve zevkli yetenekli yeni bir kuşak yayıncılık hayatına adı atmıştır. Yeni grafik sanatçıları ard arda adlarını duyurmuş ve başarılı kapaklar yapmışlardır. Bazı kapak tasarımcılarının adları: Yurdaer Altıntaş, Firuz Aşkın, Sungu Çapan, İsa Çelik, Ayhan Erer, Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Fahri Karagözoğlu, Sait Maden, Oral Orhon, Derman Över, Erdoğan Özer, Leyla Uçansu, Erkal Yavi, diye sıralanabilir. Bunlar ilk fırsatta örgütlenmişler ve ortaklaşa seslerini duyurup çeşitli sergiler hazırlayacak düzeye gelmişlerdir. (Kaynardağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.)



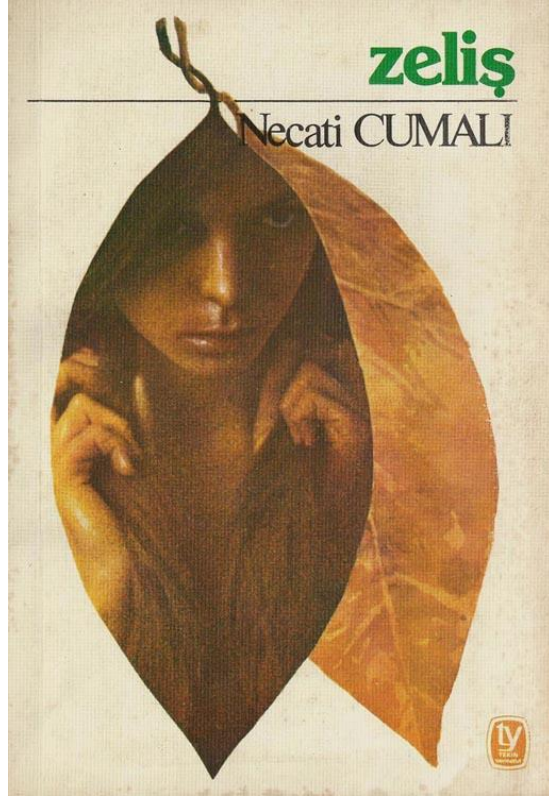
Fotoğraf 76 Mengü Ertel'in kitap kapağı tasarımı, 1970



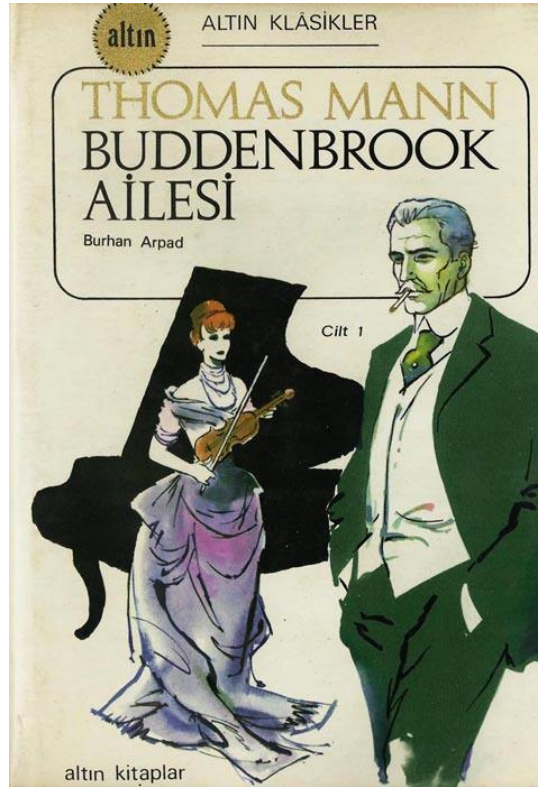
Fotoğraf 77 Sait Maden'in kitap kapağı tasarımı, 1971



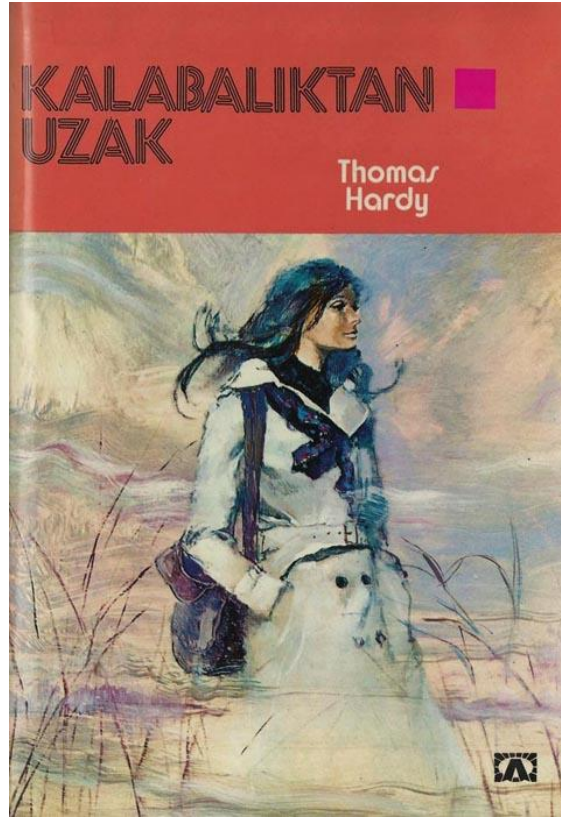
Fotoğraf 78 Firuz Aşkın'ın kitap kapağı tasarımı, 1973



Fotoğraf 79 Erkal YAVI'nin kitap kapağı tasarımı, 1981

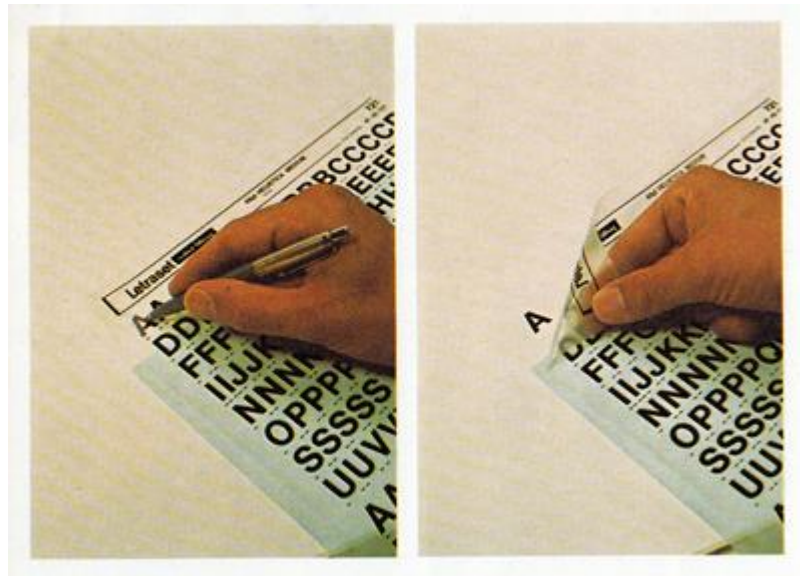


Fotoğraf 80 Ayhan Erer'in Kitap kapağı tasarımı, 1969



Fotoğraf 81 Ayhan Erer'in kitap kapağı tasarımı, 1969.

1960'larda grafik sanatçılarının işini kolaylaştıran "Letraset" tekniği ortaya çıkmıştır. Letraset bir çıkartma kolaylığı sağlıyor istenilen harf çok çabuk yazılabiliyordu. Saatlerce harf çalışması yapmaya gerek kalmamıştı. Fakat bu teknik, kolaylıkla birlikte yaratıcılığı önlemişti. Mekanik bir anlayış egemen olmuş, ancak usta tasarımcılar bu kalıplaşmadan kurtulabilmiştir. (Kaynardağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 11.)



Fotoğraf 82 Letrase örneği

Diğer sanatçılar gibi grafik tasarımcıları da bazen toplum koşullarına bağımlı olmanın sıkıntısını yaşamışlardır. Her zaman istedikleri kapakları yapamadıkları olmuştur. Sait Maden gibi şimdiye kadar 5000'den fazla kapak düzenlemesi yapmış bir tasarımcı olarak zaman zaman grafik sanatının dingin ve yalın kapakları yerine işverenin baskı ve koşullandırması ile çalışmak zorunda kaldığı durumlardan yakınmıştır. (Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap kapaklarımız.”, s. 11.)

1975 yılında yapılan bir yarışmada Türkiye’de yayınlanmış 50 güzel kitabı seçerken; yazı karakteri ve yazı boyutunun seçiminde, satır ve sayfa düzeninde ve ciltte, kapaklardaki kadar titiz davranılmadığını gördük. Teknik üretimde de durum böyle. Basımevlerinde röprodüksiyon, dizgi ve baskı için gerekli en yeni donatım bulunduğu halde, olanakların her zaman kapaklara yansımadağı görülüyor. Örneğin, en yeni makinalarda dizilmiş satırlar baskı da aynı doğrultu da, ön ve arkada üst üste getirilemiyor. Çağdaş düzeyde illüstrasyonlar yaptırılmasına karşın röprodüksiyonda denk titizlik gösterilmiyor. (Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.)

50 güzel kitabı seçmek için yapılan duyurunun ilgi görmesi, görsel sanat öğelerine olan ilginin de bir belirtisi oldu. Yayımcı ve üreticilerimizin kitap dizaynı sorunlarına önem vermeye başladıklarını artık örnekleriyle kanıtıyoruz. Kapaklarda başlayan çağdaşlaşma ve özgünleşmenin giderek her sayfaya ve tek harfe kadar ineceğine inanıyoruz. (Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.)

Grafikte bir başka önemli sorun Batı örneklerinin etkisinden kurtulma gereği olmuştur. 1925’lerden 1970’lere batı, hep gözümüzü diktiğimiz yer oldu. Bu nedenle hep oraya gidip görücü ve izleyici olduk. Ancak 1970’lerden sonra Batıya biraz daha lakayt bakmaya başladık. Şimdi artık Batıyı anlıyoruz. Anlama sıkıntımız yok. Hatta diyoruz ki, artık bizim de söylemek istediklerimiz var. İlginç olan budur. (Esra Güner, “Resim Yaparken Kültür Birikimine Yaslanılmalı.”, Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Sayı:99, Şubat 1989, s. 76-78.)

Tasarımcılar bu konuda bilinçlenmiş, kendi değer yargılarına, düşünce yaratma güçlerine uygun özgün çalışmalar yapmışlardır. Kapakları Batı etkisinden kurtarmaya ve kendi ulusal damgalarını vurmaya çalışmışlardır.

Örneğin Sait Maden şöyle söylüyor bir yazısında: ‘Kendi yaşam temellerini, yine kendi düşünce, yaratma ve bulgu ürünleriyle, kendi değer yargılarıyla çözümleyip kuramayan toplumun her sanat dalı gibi grafiği de köksüz olacaktır.’ Yine bu yazısında çok haklı olarak söylediği gibi Türk grafikçisi yeni bir ‘a’ harfi, yeni bir ‘b’ harfi çizerken ona kendi ulusunun biçimleme gücünün damgasını vurmak zorundadır. (Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.)

Çağdaş düzeyde ilk grafik sanatı çalışmaları kitap kapaklarına yansımıştır. 1975 yılında Türk-Alman Kültür Merkezinin düzenlediği, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açılan “Güzel Kitap” Sergisinde Almanya’dan seçilen 52 kitabın yanı sıra, Türkiye’deki yayınevlerinin gönderdiği kitaplar arasından seçilen 50 kitap sergilenmiştir. 50 güzel Türk kitabının seçilmesinde bir sıkıntı çekilmemiş çünkü kapakların çoğu sanatçı kişiliğini kanıtlamış, grafik sanatçıları tarafından yapılmıştır. Kitabın görsel sanat öğeleri sadece kapakta bitmemiş kitabın tümünde kullanılan yazılar, yazı sayfaları, sayfalardaki boşluklar, resimler, cilt, boyutlar, malzeme ve üretimin teknik kalitesi tasarım (dizayn) bütünlüğünü oluşturmaya başlamıştır. (Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.)

80’li yıllarda grafik sanatı birtakım değişiklikler geçirmiştir. Türkiye’de de bu alanda gelişmeler olmuştur. 70’lerdeki Modernizm anlayışı 80’lerde yerini Post Modernizme bırakmıştır. Görüntüyü oluşturan eleman sayısı artmış, görsel zenginliğe bu yolla ulaşmak amaçlanmıştır. Süs unsurları öne çıkmış fakat daha çok içeriğe önem verilmiştir. 80’lerde özellikle Anglo Sakson ve Japon kaynaklı grafik ürünlerde “mükemmelliyetçi” bir tasarım ve uygulama anlayışı gözlenmiştir. Dönemin ikinci yarısında ise bu anlayışa tepki olarak gördüğümüz Brody’nin öncülüğünde, Dadaya, Fütirizme ve Rus Konstrüktivizmine göndermeler yapan bir karşı tasarım giderek yaygınlaşmıştır. 80’lerin sonlarında görülen 50’ler modasını da unutmamak gerekir. (Bülent Erkmn, “Son An Çok Önemli.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 100. Sayı Özel Eki, Mayıs 1989, s. 68-69.)

Türkiye’de 80’li yıllar grafik sanatı açısından önemli yıllar olmuştur. 80’lerde kurulan (GMK) Grafikerler Meslek Kuruluşu giderek etkinliklerini çoğaltmıştır. Sergiler, ödüller grafik sanatlara hareket kazandırmış, canlılık getirmiştir. Böylece tanıtım sektöründe önemli bir yer edinen grafik sanatı halk

tarafından tanınıp bilinmeye başlamış kamuoyunda popüler bir meslek olmuştur. Bu sanattaki popülerite ve canlılık 80'lerde Türkiye'nin en önemli konusu olmuştur. (Serdar Benli, "Eğitim İletişim Kullanım Yetersiz.", Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:122, Ocak 1991, s. 54-58.)

1984 yılında gerçekleştirilen Kitap Kapağı Yarışması belki de dünyada ilk kez gerçekleştirilmiştir. Bu yıllarda yani 80'lerde grafik bilincinin daha arttığını, daha önceki yıllara bakınca söylemek doğru olur. Çünkü kapak tasarımı bu yıllarda bir afiş kadar bağımsız bir sanat uğraşı haline gelmiştir. Böyle bir yarışmanın düzenlenmesi de çok yararlı bir girişim olmuştur. Yıllarca az sayıda kişinin uğraş verdiği bu alan bu yarışmaya 150 kişinin katılımıyla umulmayacak bir ilgi sergilemiştir. Bu ilginin gelecek vadettiği yaşadığımız şu günlerde kendini gösteriyor. (Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 10.)

Biraz da 90'lı yıllara değinecek olursak Grafikerler Meslek Kuruluşunun sergilerinde yer alan Kitap Kapağı Bölümü 91 yılında çok cılız geçmiştir. O yıl kitap tasarımı bölümüne katılan iş sayısı dördü geçmemiştir. Buradan yayıncıların ekonomik bir kriz yaşadıkları anlaşılmıştır. Bu arada yıllarca kitap kapağı konusunda iş üretmiş olan Sadık Karamustafa'ya "Neden iyi kapak üretilmiyor diye sorulduğunda yayıncıların kapak tasarımına fazla para ödemek istemediklerini, bu nedenle grafik sanatçısına cazip gelmediğini ifade etmiştir. Aynı yıllarda Can Yayınları belli bir grafik düzen içindeki dikdörtgen alana bir resim yerleştirip işin kolayına kaçmıştır. Bu onlar için hem masrafsız oluyor hem de o yayınevinin okuyucusunun dikkatini çekebiliyordu. Bunun yanı sıra yazarlara kendi kitapları hakkında söz hakkı verilmiyor, olayın dışında bırakılıyorlardı. Kitaba kapak yapmak denince sadece ön kapaktaki illüstrasyon anlaşılıyordu. Sırt ve arka kapak ihmal ediliyor, tipografîye fazla önem verilmiyordu. Kitabın iç düzenlemesi, kapak kadar önemli olup her sayfasının tasarımcının elinden çıkması gerekirken ne yazık ki gereken ilgiden yoksundu. (Benli, age., s. 55-56.)

3.2.2. Batıda Matbaanın Bulunuşuna Kadar Kitap

Tarihte kodeksin ortaya çıkışından başlayarak, modernleşme dönemine kadar, Batı dünyasında kitap üretiminin farklı dönemleri ile karşılaşılır. Bunlardan ilki olan "dini manuscriptler" dönemi İ.S. 7. ve 13. yy'lar arasındaki,

ağırlıklı olarak dini metinler içeren kitapların üretildiği ve bu dini kitap üretiminin bir çeşit tapınma olarak kabul gördüğü dönem; ikincisi ise üniversitelerin ortaya çıkışı ve Haçlı seferlerinin bitmesinin ardından Avrupa'ya dönen askerlerin Bizans İmparatorluğu'ndan getirdiği Yunan ve Roma dönemi metinlerinin etkisiyle gelişen, 13. ve 15. yy arasındaki kitap üretiminin sekülerleşmesi dönemidir. Gutenberg öncesi karşılaşılan bu dönemlerin ortak özelliği, kitap üretiminin bütün aşamalarının elle gerçekleştirilmiş olmasıdır. (DÜNDAR, agt., s. 17.)

Başlangıçta “kağıt”ın henüz tanınmadığı bu dönemde yazı yazma yüzeyi olarak parşömen kullanılmaktaydı. İ.S. 2. yy'da Çin'de keşfedilen "kağıt" üretimine dair bilgiler, 8. yy'da buradan Arap dünyasına, 12. yy'da da İspanya üzerinden Avrupa'ya ulaştıca, Batı dünyası, üzerine yazı yazılacak yeni bir yüzey ile tanışmış oldu. 13. yy'da artık güney Avrupa'da yaygın olarak bulunabilen kağıt, parşömene göre daha dayanıksız ve o zamanki üretim teknikleri nedeniyle üzerine yazı yazılması daha zor bir malzeme olmasına karşın, parşömenden daha düşük olan maliyeti nedeniyle, kitap yapımında tercih edilmeye başlandı. (DÜNDAR, agt.s.18.)

Kağıt, kenevir ya da daha yaygın olarak keten liflerinden üretiliyor, boyutu kitap yapımına uygun olarak ayarlandıktan ve üzerine kolay yazı yazılması için pürüzleri giderildikten sonra kitap yapımına uygun hale geliyordu. Avrupa'da üretilen bu ilk dönem kağıtlar, üzerine baskı yapılması için elverişli değildi. Parşömen ya da kağıt hazırlandıktan sonra ilk olarak büyük dikdörtgen bir parça, daha sonra da bu dikdörtgenden "bifolium" adı verilen daha küçük dikdörtgenler kesiliyordu. İstenilen sayıda ve eşit boyutta "bifolium"lar hazırlandıktan sonra bunların her biri uzun kenarlarından ikiye katlanıyor ve bunların dört ya da beş tanesi iç içe yerleştirilerek, iplikle birbirlerine tutturuluyor, böylelikle bugünün formasına karşılık gelecek "formalar" (*guire*) oluşturuluyordu. (DÜNDAR, agt.18.)

Erken dönem İrlanda ve İtalya kitaplarında bir "forma" 20 sayfadan oluşuyordu. Ayrıca, 13. yy'da, özellikle çok ince parşömen kullanılarak üretilmiş küçük boyutlu kitaplardaki formalar 24, 32 ve hatta 48 sayfadan oluşabiliyordu. Formaların kaç sayfadan oluşması gerektiğine dair kesin bir karar yoktu: Eğer kitabın içeriği "standart forma"ya uygun sayfa sayısına

sıgdırılmamışsa metin ya da resimlemeler ek "bifolium"lara devam, ettiriliyor ve bunlar kitabın sonundaki formaya ekleniyordu. (DÜNDAR, agt., s. 19.)



Fotoğraf 83 Bifolium örneği

"Bifolium"ların kesilmelerinin ardından kitap üretiminde kullanılabilecek hale gelmeleri için yapılan bir diğer hazırlık, üzerlerinde yazı yazılmasını kolaylaştırılacak grid sisteminin oluşturulmasıydı. Bu işlem, evde üretilen ya da çok ucuz kitaplar dışındaki bütün kitaplara uygulanıyordu. Grid sistemi, matematiksel kurallara dayandırılmıştı ve bunlardan en benimsenmiş olanı, 9. yy'da geliştirilmişti. Bu sisteme göre, 5 birim yükseklikte ve 4 birim genişlikte bir sayfa üzerinde çalışıldığı varsayılırsa, metin alanının yüksekliği 4 birim olmalıydı. Solda ya da sağda sayfanın dışında kalan marjinin genişliği cilde yakın boşluğun genişliğinin, metin eğer çift sütun kullanılmışsa sütunlar arasında kalan boşluğun ve sayfanın üstünde kalan boşluğun 3 kat fazlası olmalı, yazının büyüklüğüne göre ayrıca satır araları da ayarlanmalıydı. Bu oranlar geçmişte üretilen kitapların yüzyıllar içerisinde tekrar ciltlenirken ve benzeri nedenlerle yenilenirken geçirdikleri boyut değişiklikleri nedeniyle günümüze değişmiş olarak geldiğinden, benimsenmiş oranlara kesin olarak uyulduğunu söylemek imkânsızdır. Başlangıçta özel bir bıçak yardımıyla çizilerek oluşturulan gridler, 12. yy'da grafitin bıraktığı ize benzer iz bırakan

metal kalemler kullanılarak, daha sonra da renkli mürekkeplerle çizilmeye başlanmıştır. (DÜNDAR, agt. s.20.)

Bu çizgilerde ve kitap içerisindeki süslemelerde kullanılan renkli mürekkep, istenilen rengin ne olduğuna göre, çeşitli, madenler ve bitkilerden elde ediliyordu: Ultramarin mavisini Lapus Lazuri taşından, beyaz rengi yumurta kabuklarından ya da sarı rengi safran bitkisinden elde etmek mümkündür. Bu tür maddeler, sıvılaştırıcı medyum görevi gören bal, idrar vb. ile karıştırılarak, kitap yüzeyine uygulanacak hale getiriliyordu. Parşömen üzerine yazı yazmak için kullanılan siyah mürekkep ise genellikle günümüzün hint mürekkebine benzeyen kömür isini zambak ve su ile karıştırarak hazırlanan bir mürekkeptir. Kalıcı olmayan ve ıslatıldığı zaman silinebilen bu mürekkebin yerine zamanla mazı ağacından elde edilen tanen asidi, demir sülfat, arapzambak karışımından oluşan, kalıcı bir mürekkep geliştirildi ve kullanıldı. Ne var ki, yüksek derecede asidik bir malzeme olan bu mürekkeple hazırlanan "manuscript"lerdeki yazılar, mürekkebin bu özelliği nedeniyle zaman içerisinde yavaş yavaş yanmış ve "manuscript"lerin bozulmasına neden olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 21.)



Fotoğraf 84 Bifolium detay örneği

Üzerine gridleri kazınmış ya da çizilmiş "bifolium"lar, artık kitap üretimi için hazırды: Yazıcı, kopyalanacak olan metni çoğunlukla kaz tüyünden yapılmış bir kalem ile "bifolium"lar üzerine yazmaya başlar; (Kaz tüyü. 18. yy'da çelik uçlu kalemler geliştirilerek kullanılmaya başlanana kadar yazı yazmanın başlıca gereci olmuştur. Bu tüyler kazların kanadından elde ediliyordu ve sağ elini kullananların doğru açıyla yazı yazmasını sağlamak için kazın sol kanadından alınmış tüyler kullanılıyordu. Nadir de olsa, yazı yazmak için sol elini kullananlar için kazın sağ kanadından alınmış tüyler de hazırlanıyordu. Günümüzde geliştirilmiş çelik uçlu kalemler bile, farklı kalınlıklarda yazı yazmak söz konusu olduğunda esnek kaz tüyleri kadar iyi sonuç vermemektedir.) metni akışının sırasıyla, baştan sona doğru kopyalardı. Bu dönemde yaygın olduğu üzere, kitabın birden fazla yazıcı tarafından kopyalanması durumunda ise formalar yazıcılar arasında paylaşılır, kopyalama ve ardından süsleme işleri bittikten sonra bir araya getirilerek ciltlenirdi. Formaların bir araya getirilmesi sırasında karşılaşılabilecek karışıklıkların önüne geçmek için her "bifolium" numaralandırılırdı. Her forma, sırayla alfabenin bir harfiyle gösterilirken, bir forma içerisindeki her bir "bifolium"a da bir rakam verilirdi. Bazen de kitabın marjinlerinin dışına ince uçlu bir kalemle hafifçe süslemelerin, büyük harflerin, resimlemelerin nasıl olacağına dair yönergeler yazılır, kitap tamamlandıktan sonra, ciltleme sırasında bu bilgiler cilt ustası tarafından traşlanarak yok edilirdi. (DÜNDAR, agt., s. 22.)

"Manuscript"lerde kullanılan yazılar, zaman içerisinde değişim göstermiştir. "Codex"lerin ilk dönemlerinde "Uncial" adı verilen ve tamamı majiskül harflerden oluşan bir yazı kullanılmıştır. Bu yazı, sert yüzeyli papirüsün ardından o dönemde yeni kullanılmaya başlanan "parşömen" in sunduğu yazma rahatlıklarından faydalanacak şekilde, farklı et kalınlıklarına sahip olmayan, temelde basit yuvarlak biçimlerden oluşmuştu. (DÜNDAR, agt., s. 22.)

"Codex Sinaiticus" üzerinden de izlenebileceği gibi, erken dönem "codex"lerde yazıda sözcükler arasında boşluk bırakılmazdı ve imla kurallarından da yoksun metnin anlaşılabilmesi için okuma eylemi sesli olarak yapılırdı. (Okuma eyleminin sesli yapıldığı ortaçağda, manastırlarda toplu çalışılan "scriptorium"larda kitap kopyalayan keşişler, üzerinde çalıştıkları metni kendi kendilerine sesli olarak dikte ederlerdi. Sürekli bir gürültünün

bulunduğu bu salonlardaki keşişlerin kendi aralarında iletişim kurabilmeleri için geliştirilmiş özel bir işaret dili kullanılırdı.) Sözcükler arasında boşluk bırakılmaya 11.-12. yüzyıllarda başlanmıştır ve ancak bu tarihlerden sonra "sessiz okuma" eylemi kabul görmüştür. Sözcükler arasında ayırım bırakılmaya başlanmadan önce okuma, sadece gözü değil, kulağı ve dokunma duyusunu ilgilendiren bir eylemdir ve sözü edilen göz dışındaki duyuların da okuma eylemine katılması, günümüzde alışageldiğimiz "kitap"lar ile gözümüz aracılığıyla kurduğumuz ilişkiden bütünüyle farklı bir durumu işaret eder. (DÜNDAR, agt., s. 23.)



Fotoğraf 85 Rulo papirüs Grek el yazması örneği

Yazıda daha hızlı yazılan ve okumayı kolaylaştıran miniskül harflerin kullanılmasına 8. yy'da başlanmış, miniskül harfler giderek yaygınlık kazanmıştır. 8. yy'da bugünün Kuzey Fransa ve Belçika'sı üzerinde kurulmuş olan Charlemagne İmparatorluğu'nda kendinden öncekilere kıyasla daha okunaklı, temiz ve düzenli bir yazı karakteri olan "Karolenj Miniskülü"

geliştirilmiştir. Bu yazı karakteri, 8.-12. yy'lar arasında Avrupa'da yaygın olarak kullanılmış, neredeyse "standart" yazı karakteri haline gelmiştir. Karolenj Miniskülü, 11. yüzyılda değişime uğrayarak, yeni bir biçim almıştır: Eskiden yuvarlak hatlara sahip olan harfleri daha sıkışık ve köşeli hale gelmiş, dikey çizgilerinin kalınlığı genişlemiş, sonlarına kırık çizgiler görünümünde serifler eklenmiş, aralarındaki boşluklar kapanmıştır. Büyük harfler, daha dekoratif bir görünüm almıştır. "Karolenj Miniskülü"nün büründüğü bu yeni hal, "Gotik" yazı karakterlerinin ilk biçimidir. İlk olarak Fransa ve İngiltere'de kullanılmaya başlanan bu yazının tarih boyunca mal edildiği, ülke olan Almanya'da kullanımının yaygınlık kazanması daha geç dönemlerde olmuştur. Bu dönemde kullanılan erken Gotik yazı karakterleri, matbaayı bulan Gutenberg'in, bu yeni teknolojiyi kullanarak bastığı ilk kitap olan "42 Satırlı İncil"i dizerken kullandığı "Textura" karakterinin en erken biçimidir. Matbaanın bulunuşuna kadar "manuscript"lerde kullanılan diğer yazı karakterleri 12. yy'da İtalya'da ortaya çıkan yuvarlak hatlı "Rotunda"; "Gotik" yazıların da bir üyesi olduğu "Blackletter" kategorisinden, 15. - 16. yy'da yaygın olarak kullanılan "Schwabacher" ve 16. yy'da geliştirilen "Fraktur"dur. (DÜNDAR, agt., s. 24.)

"Karolenj Miniskülü" ile birlikte batıda modern alfabenin biçimsel özellikleri oturmuş ve o zamandan başlayarak da radikal herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Bu, kendisinden altı yüzyıl sonra keşfedilecek olan hareketli matbaa harfleriyle baskı teknolojisini hazırlayan ilk adım olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 25.)

"Manuscript"te metinlerin yazımının tamamlanmasının ardından, süslemeler ve diğer işlemlere geçilmeden önce metinler bir redaktör tarafından kopyalanmış olan "ana metin" ile karşılaştırılırdı. Eğer metinde hata varsa bunlar işaretlenir ve daha sonra da kazınarak ya da mürekkebi, hafifletici kimyasal maddeler kullanılarak yok edilir; doğru halleri yazılırdı. Bazı durumlarda ise redaktör bu işlemlere başvurma gereği duymadan, bulduğu hatalı sözcüğün altını çizerek düzeltilmiş halini satırın altına yazmakla yetinmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 25.)

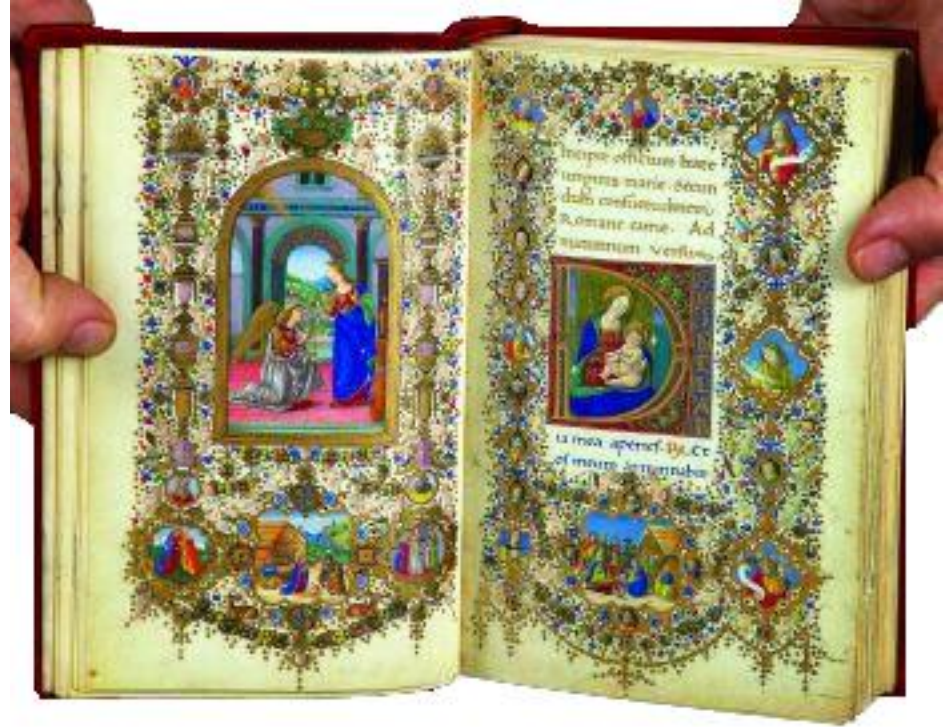
Metni yazılmış ve üzerinde gerekli düzeltmeler yapılmış "bifolium"lar üzerinde yapılacak bir sonraki aşama süslemeydi. Metin sayfalarında paragraf girişleri, bölüm başları, yazının özel kısımları genellikle kırmızı renkle renklendirilir ve bazen de insan figürleri ya da çiçek desenleri gibi öğelerle süslenirdi, bu işleme "rubrication" denirdi. Süslemede teknik olarak kullanılan yaygın bir diğer yöntem ise "gilt" adı verilen altın ya da gümüş kullanarak yaldızlama yöntemiydi. Altın "gilt" için toz haline getirilmiş ve bal ile karıştırılarak sıvılaştırılmış altın ya da daha az maliyetli, olduğu için daha çok tercih edilen altın yaprakları kullanılırdı. (DÜNDAR, agt., s. 25.)



Fotoğraf 86 Rubrication örneği

Ortaçağda üretilmiş minyatür ya da resimlemeli kitaplara "illuminated manuscript" adı verilir, "illuminated" sözcüğü, Latince "ışıklandırmak" anlamına gelen "illuminare" sözcüğünden türetilmiştir. Ortaçağ kitaplarının tipik özelliklerinden olan bu "ışıklandırma" işlemi kitabın süslenmesi değil, anlamı ile ilgili bir gerekliliktir ve metnin kutsal niteliğini göstermek için yapılmıştır. "Illumination" terimi, genellikle minyatürün karşılığı olarak kullanılır ancak kitap içerisinde süsleme yalnızca minyatürlerle sınırlı kalmaz.

Metin başlarındaki inisyaller, dönem ve bulunulan ülkeye göre geometrik ya da bitkisel motiflerle süslenir ya da "historiated initial" adı verilen, belirgin olarak seçilebilen (genellikle metin ile ilişkili) figür ya da bir olay tasviri içeren görüntüler şeklinde düzenlenirdi. İlk dönemlerde sayfa içerisinde ağırlıklı bir öge olarak yer alan inisyaller zamanla küçülmüş, dekoratif ve simgesel bir motife dönüşme durumları zayıflamıştır. İ.S. 5.yy'da kitaplarda görülmeye başlayan "ışıklandırma", Gutenberg'in teknolojisinin gelişmesine kadar yaygın olarak yapılmış, ilk dönem basılmış kitaplarda el ile sonradan çizilerek boyanmış, ancak yeni teknolojinin yerleşmesinden sonra yavaş yavaş kaybolmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 27.)



Fotoğraf 87 Illuminated Manuscript (Işıklı Makale) Örneği



Fotoğraf 89 İnitia'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları



Fotoğraf 88 İnitia'ler, metinler, süslemeler 17.yy. el yazmaları, kitap iç sayfaları



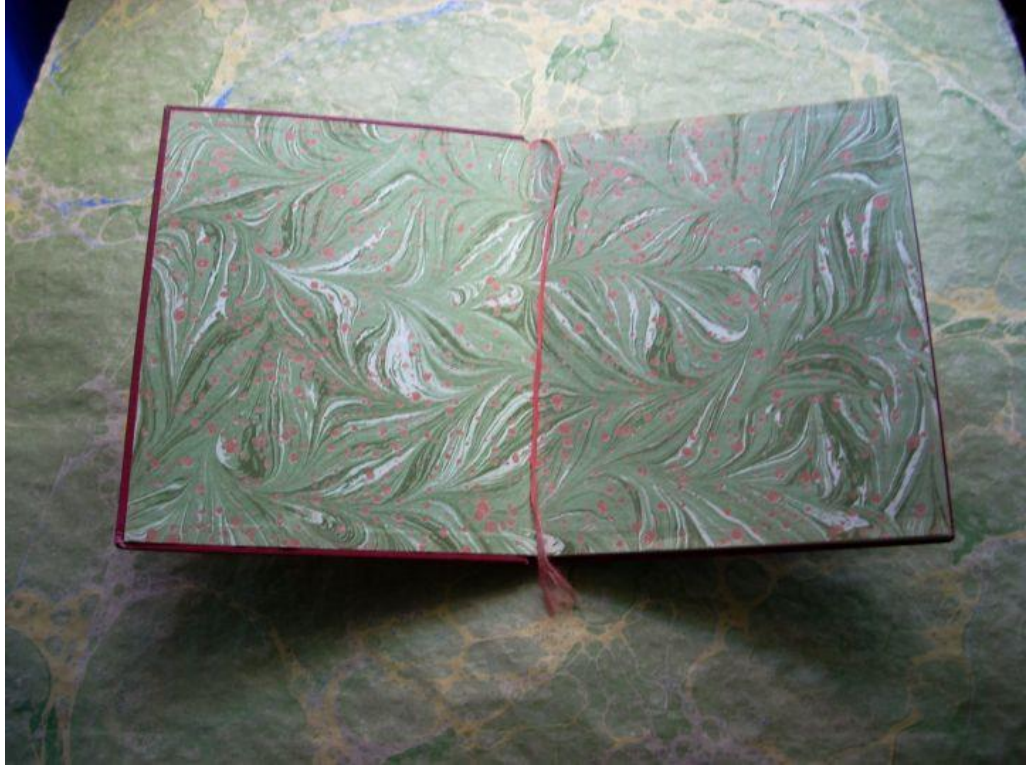
Fotoğraf 92 İnitial örnekleri 17.yy.



Fotoğraf 93 İnitial örnekleri 17.yy.

Ciltleme, kitap yapımının son aşamasıdır. Süslemeleri tamamlanan formların düzgün sıralandığından emin olan ciltçi, bir araya getirilmiş formları bir dikiş çerçevesinin içerisine yerleştirir, keten şeritler kullanarak çoğunlukla vellumdan yapılmış başka şeritlere tuttururdu. Bu işlem, Ortaçağ kitaplarının karakteristik şeritli görüntüsünün nedenidir. (DÜNDAR, agt., s. 27.)

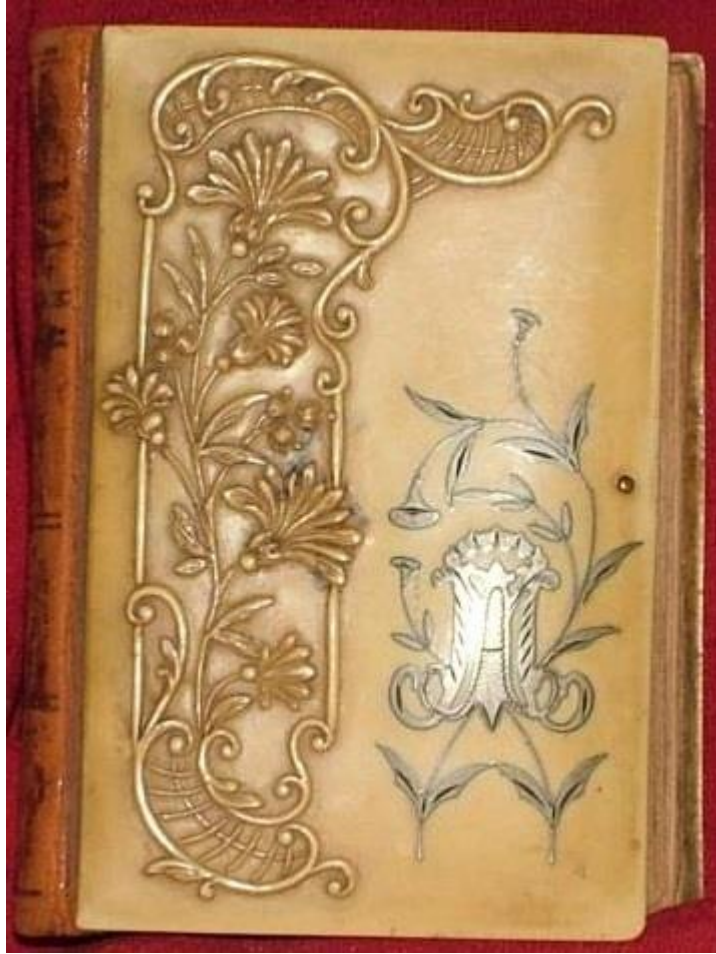
Bu dönemde üretilmiş kitapların başında ve sonunda kitabın sayfalarını cildin vereceği hasarlardan korumak için, kapağın içine günümüzde "yan kağıdı" olarak adlandırdığımız boş sayfalar bulunur, bu sayfaları ciltçi boş "yapraklar" yerleştirerek hazırlanırdı. (DÜNDAR, agt., s. 28.)



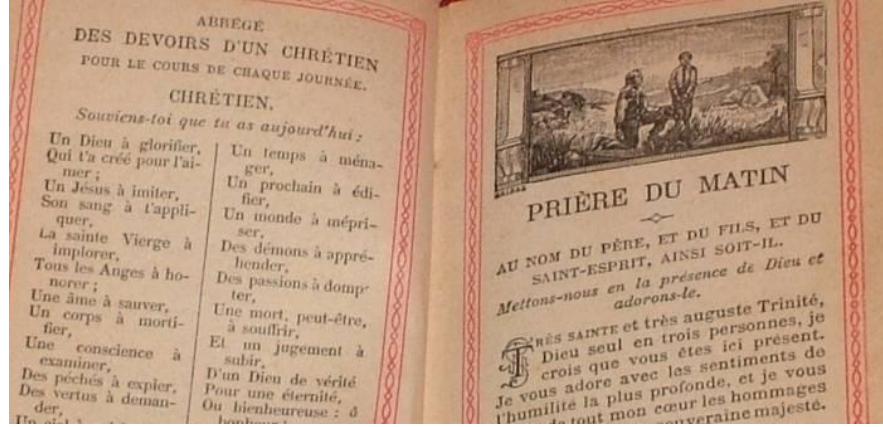
Fotoğraf 94 Günümüzde de hala kullanılmakta olan yan kağıdı örneği

Kitapların ciltleri yumuşak ya da sert olabilirdi. Yumuşak cilt hazırlanırken malzeme olarak "vellum", sert cilt için ise hayvanların derileri, kullanılırdı. Cildin sert olması için tahta bloklardan yararlanılır, kitaplar günümüzdeki gibi dikey değil, yatay konumda saklandığı için kullanılan

tahtanın boyutu ile kitabın boyutunun aynı olmasına gereksinim duyulmaz, tahtanın sayfalarındaki metin bloğu ile hizalanmış olması yeterli görülürdü. Kitap cildinde köşeleri sağlamlaştırmak için metal parçalar kullanılır, ön ve arka kapakları birleştirmek için çoğunlukla metal kopçalardan faydalanılırdı. Kitabın sırtına kitabın adı yazılmazdı. Seküler dönem öncesinde üretilmiş kitapların bazılarının ciltleri, kitabın değerini arttırmak için mücevher ve değerli metaller ile süslenmiş, hatta bazı kitaplar fildişi levhalarla kaplanmıştı. Kumaşın da cilt malzemesi olarak kullanılabilirdiği bu dönemde üretilmiş kitapların bazılarının ciltlerinde ise çok az süsleme öğesi ile yetinilmişti. Yine de, bu dönemden kalmış kitapların büyük bir kısmında cilt dahi yapılmamış, kitaplar yalnızca formları korumak için bir parça parşömene sarılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 29.)



Fotoğraf 95 Fildişinden yapılmış kitap kapağı, 1902



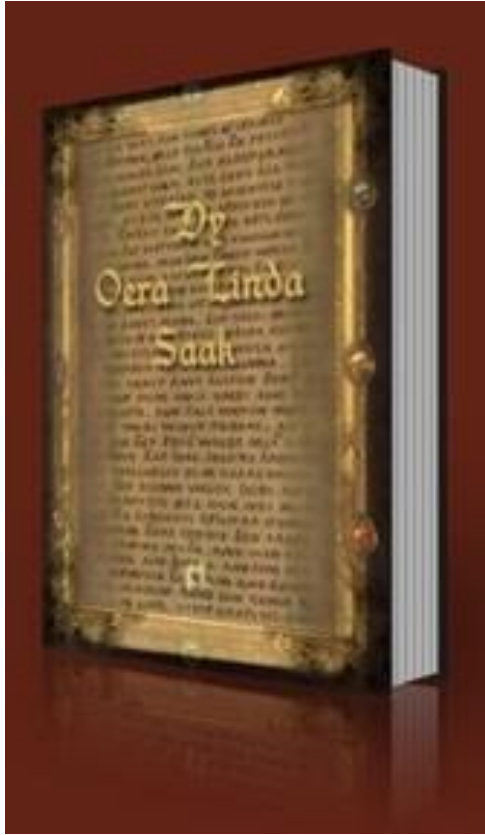
Fotoğraf 96 Fildişinden yapılmış kitap iç görünüm, 1902

Ortaçağ kitaplarının bazılarında, cilt işleminin tamamlanmasının ardından kitabın uzun açık kenarı, damga kullanılarak ya da boyanarak dekore edilmiş, bazen de bütünüyle kitabın saklanması ile ilgili nedenlerden dolayı etiket bilgileri buraya yazılmıştı. (DÜNDAR, agt., s. 31.)



Fotoğraf 97 Ahşap oyma kitap kapağı, 1486.

Kitap üretimi, 11. yy'da katedral okullarının önem kazanmasıyla birlikte manastırlardan uzaklaşarak şehirlere kaymaya başlamıştı. İtalya'da yeni kurulan üniversitelerin tarikatlar ile bağlantıları vardı ve bu tarikatlar kitap üretim ihtiyaçlarını üniversiteler aracılığı ile karşılamaktaydı. Bolonya gibi üniversite şehirlerinde kitap üretimini arttıran bir diğer neden de -her ne kadar eğitim hala "sözlü" nitelik taşısa da- üniversitelerin yeni metinlere, referans çalışmalarına ve yeni bir anlatıma ihtiyaç duyan yeni bir okuyucu kitlesini ortaya çıkartmış olmasıydı. 13. yy içerisinde yeni ortaya çıkan ve kitap satıcıları, yazıcılar, ciltçiler, parşömen ve kağıt yapımcıları gibi kitap üretimi ile ilgili herkesi kapsayan seküler kitap ticareti ağı, üniversitelerin bir uzantısı haline gelmişti. Bu dönemde, kitap üretimini desteklemek için bu işin üretimi ve ticareti ile uğraşan kişilere vergi muafiyeti gibi pek çok hak tanınmıştır. Ortaçağda üretilmiş kitaplar çoğunlukla tek bir sahibin kütüphanesinde varlıklarını sürdürmemiş, nesiller boyunca pek çok kez alınıp satılarak, sürekli el değiştirmiştir ve bu el değiştirme işlemi bütünüyle satıcının sorumluluğu altında tutulmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 32.)



Fotoğraf 98 Cilt örneği, 18. yy.



Fotoğraf 99 Cilt örneği, 18. yy.

13. yy'ın başında, ders kitaplarına duyulan ihtiyacın artması nedeniyle "pecia" adı verilen yeni bir kitap kopyalama sistemi geliştirilmişti. Bu sistem uyarınca kitap satıcısı kitabın "exemplar" adı verilen tam bir "master" kopyasını elinde bulundururdu. "Exemplar", "hence pecia" adı verilen parçalara bölünür, genellikle 4 "bifolium" ve 16 kolondan oluşan bu parçalarda her kolon standart sayıda satırdan (genellikle 60 satır), her satır da standart sayıda harften (genellikle 30) oluşurdu. Bu parçalardan her biri aynı anda belirlenmiş bir süre için (Bolonya için 1 hafta) öğrencilere ya da profesyonel yazıcılara kiralanır, böylelikle de belirlenen sürenin sonunda da kitap satıcısı ciltlenmek üzere bütün parçaları eşzamanlı olarak toplayabilirdi. (DÜNDAR, agt., s. 32.)

13. yy'da üniversiteler ile birlikte başlayan kitabın sekülerleşmesi dönemi, kitabın biçimsel özellikleri üzerinde de etkisini göstermiş, bu yeni dönemde kitaplara duyulan ihtiyacın artmasına paralel olarak boyut küçülmüş, yazı daha kompakt hale gelmiş, metnin iki sütun halinde kullanımı kabul görmüştür. Dönemlerinin lüks tüketim malzemesi olarak değerlendirilebilecek kitapların dışında kalanlarda süsleme neredeyse bütünüyle dışlanmış, daha kompleks hale gelen skolastik düşünceyle beraber sayfa düzenlemelerinde yeni gereksinimler doğmuş, buna paralel olarak metin bölümlere ve alt bölümlere ayrılmaya başlanmış, bölüm başlarına tablolar eklenmiş, konunun alfabetik tablosu metne eklenmiş, renkli paragraf işaretleri gibi yeni imla kuralları kullanılmaya başlanmıştır. Ciltte kullanılan tahta blokların yerini yumuşak cilt almış, kullanılan parşömenin kalınlığı incelmış ardından da yerini bütünüyle kağıda bırakmış, ciltte yer alan forma sayısı artmış, kitap artık dokunsal olmaktan iyiden iyiye uzaklaşarak daha da çok görsel bir nesne olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde kitaplar için belirli tercihlerin varlığından söz edilebilse de, tek bir kitap biçiminin genel kabul gördüğü söylenemez. (DÜNDAR, agt., s. 33.)

13. yy sonunda sivil, devlet memurları, sanatçılar ve kadınlardan oluşan yeni bir okuyucu grubunun daha ortaya çıkışıyla birlikte, kitap üretimi ve ticareti daha da gelişmiştir. İtalya'nın merkezini oluşturduğu bu değişime bağlı olarak doğan talep karşısında, bu ülkede başka dillerden çevrilmiş kitapların satışı yapılmaya da başlanmıştır. Bu dönemin ünlü İtalyan yazarlarından

Petrarca (1304 - 1374) "yeni" kitabın biçimsel özelliklerinin ne olması gerektiğine dair fikirler geliştirmiştir. Petrarca sıkışmış yazılarının hantallığı ve çirkinliğini neden göstererek Ortaçağ Gotik yazısını redderek, bunun yerine Karolenj miniskülünü temel alarak geliştirilecek çok daha basit ve okunaklı yazıların kullanıldığı, taşınmasını, elde tutulmasını ve okunmasını kolaylaştıracak şekilde döneminde var olandan daha küçük boyutta kitaplar üretilmesi gerektiğini savunmuştur. Petrarca'nın ölümünün ardından, 14. yy'ın sonunda "güzel kitap yapımı"nın günümüze kadar sorgulanmadan ana modeli olarak kabul edilen "hümanist kitap" ortaya çıkmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 34.)

4. BÖLÜM

4.1. MATBAADAN ÖNCE BASKI

4.2. GUTENBERG'İN MATBAAYI İCADININ ARDINDAN KİTAP

Doğu kültürleri, "baskı" ile Batı'dan çok daha önceleri tanışmıştır: Çinliler, Koreliler ve Japonlar 'ksilografi' olarak adlandırılan tahta baskı yöntemini kullanarak çeşitli şekillerin yanı sıra, sözel metinler de basmışlardır. Çinlilerin geliştirdiği ksilografi tekniği de temelde, Gutenberg'in buluşu gibi, "hareketli" baskı yöntemidir ancak Çin yazısı fonetik bir alfabe yerine, temelde "resim yazısı"na dayalı karakterlerden oluştuğundan, bu baskı tekniğinin bulunuşu, Batı'daki gibi devrimci bir etkiye dönüşmemiştir. Ksilografi tekniği, matbaanın keşfedildiği 1455 yılından önce, hem alfabe, hem de hareketli baskı bilgisine sahip Koreliler ve Uygur Türklerince de, ayrı ayrı harfler yerine, sözcük bütünü için kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 35.)

Çin'de VI. yy'dan beri kullanılmakta olan ksilografi ve tamponla baskı teknikleri Avrupa'da kağıt kullanımının genelleşmesiyle aynı dönemde, XVI. yy'ın sonlarına doğru yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu teknikler, birkaç sayfalık kitapların basılmasına olanak tanımıştır." Kullanımı tekstil, resimleme ve kısa metinlerin baskısı ile sınırlı kalan ksilografinin en büyük katkısı, matbaanın keşfinde yol gösterici rol oynamış olmasıdır. (Büyük Larousse Ansiklopedisi, "Kitap" Maddesi, 6817.)

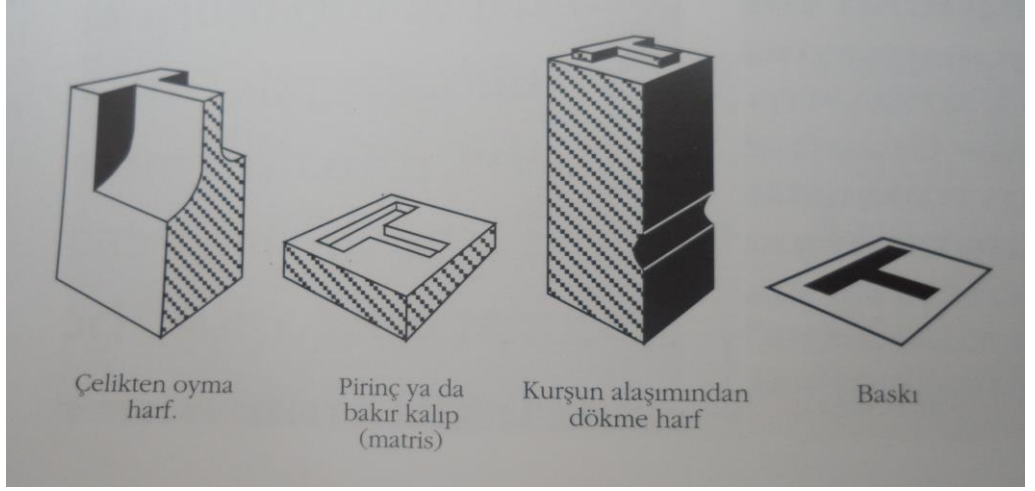
4.2.1. Hareketli Baskı Teknolojisi

1400 yılında Mainz'da doğmuş Alman bir kuyumcu ustası olan Johannes Genfleisch zur Laden zum Gutenberg, 1430 yılında politik nedenlerden dolayı Mainz'dan Strasburg'a taşınmış, burada metal alaşımlar üzerine gizli deneyler yapmıştır. 1444-48'de Mainz'e geri dönmüş, Johann Fust adında bir bankerden yüklü miktarda borç alarak, geliştirdiği hareketli metal harflerle baskı yöntemini kullanarak kitap basmak üzere hazırlıklarına başlamıştır. "Matbaa"da, bu yöntemle basılmış dünyanın ilk kitabı olan "42 Satırlı İncil" 1455-1456 yıllarında tamamlanmıştır. (Gutenberg'le aynı dönemde en önemlileri arasında Hollandalı Laurens Janszoon costerter ve Fransız Procopius "Waldfoghel'in sayılabileceği baskı ustaları da hareketli harflerle baskı üzerine denemeler yapmışlar ancak bu çalışmalar konusundaki belirsizlikler nedeniyle

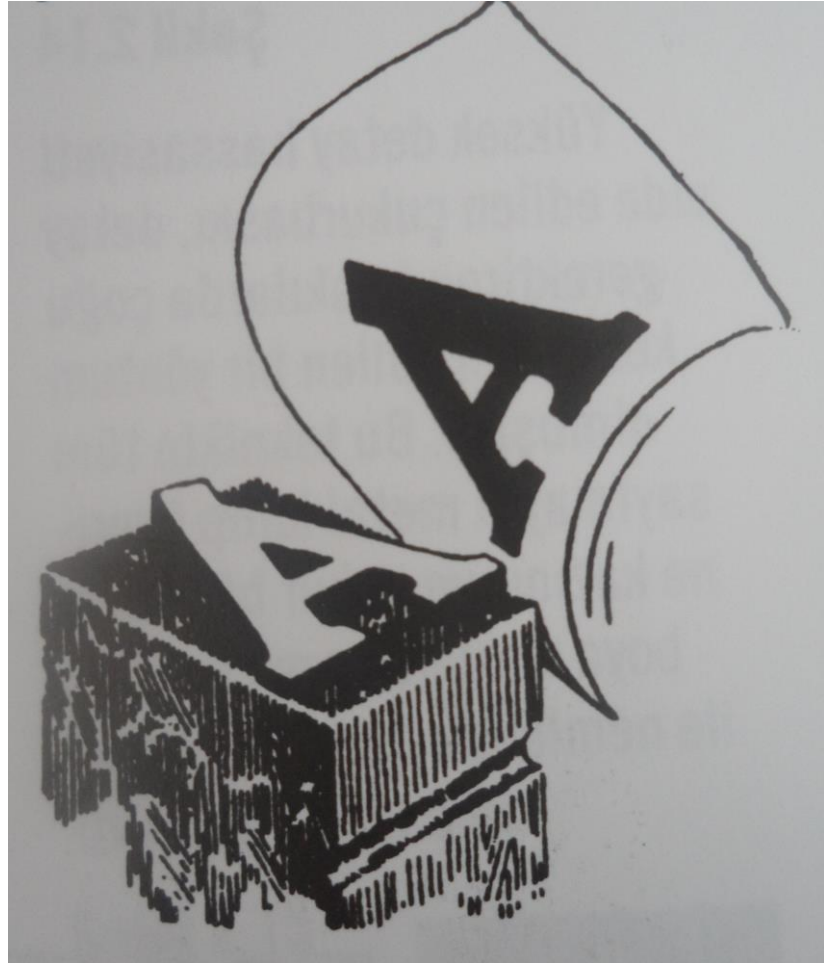
hareketli matbaa harfleri ile baskının icadı Gutenberg'e atfedilmiştir.) Gutenberg, baskı yapmak için kullandığı makineyi şarapçıların üzüm ezmek üzere kullandıkları baskı ve cilt yapımında kullanılan bir makineden yola çıkarak tasarlamış, vellum ve kağıt üzerinde kullanılmaya uygun yağ bazlı bir mürekkep geliştirmiştir. Aşınmaya dayanıklı bir alaşım kullanarak, harfler, noktalama işaretleri ve kısaltmaları içeren 270 farklı karakter için metal kalıplar ve bu kalıpların yerleşeceği matris sistemini hazırlamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 37.)



Fotoğraf 100 Johannes Genfleisch zur Laden zum Gutenberg'in bir görüntüsü



Fotoğraf 101 John Gutenberg yöntemiyle harf döküm sistemi



Fotoğraf 102 Bir harf ve baskısı



Fotoğraf 103 Gutenberg ve sonrasında kullanılan baskı makinelerinden bir örnek



Fotoğraf 104 Metin haline getirilmiş hurufat örneği

"42 Satırlı İncil", kendi döneminin "manuscript"lerinin özelliklerini taşır: dönemin Gotik yazısı kullanılarak dizilmiş, sayfa düzenlemesi "manuscript"lerdeki düzenlemeye sadık kalınarak yapılmıştır. 2 ciltlik kitap, metinlerin çift sütun kullanıldığı, her birinde 42 satır bulunan 1284 sayfadan oluşur. Sayfa numaraları, basılı kitap kapağı ve basımevi damgasının henüz kullanılmaya başlanmadığı kitapta sayfa boşluklarına baskı sonrası el ile renklendirilmiş, süslemeler yapılmıştır. 200 tane basıldığı düşünülen "42 Satırlı İncil" için vellum ve kağıt kullanılmış, bu 200 kopyanın 47 tanesi günümüze ulaşmıştır (bu kopyaların 12 tanesi vellum kullanılarak yapılmıştır). "42 Satırlı İncil", aynı zamanda, yeryüzünün ilk seri tüketim nesnesi olarak kabul edilir. (DÜNDAR, agt., s. 37.)



Fotoğraf 105 Gutenberg'in bastığı ilk kitabı "42 Satırlı İncil"

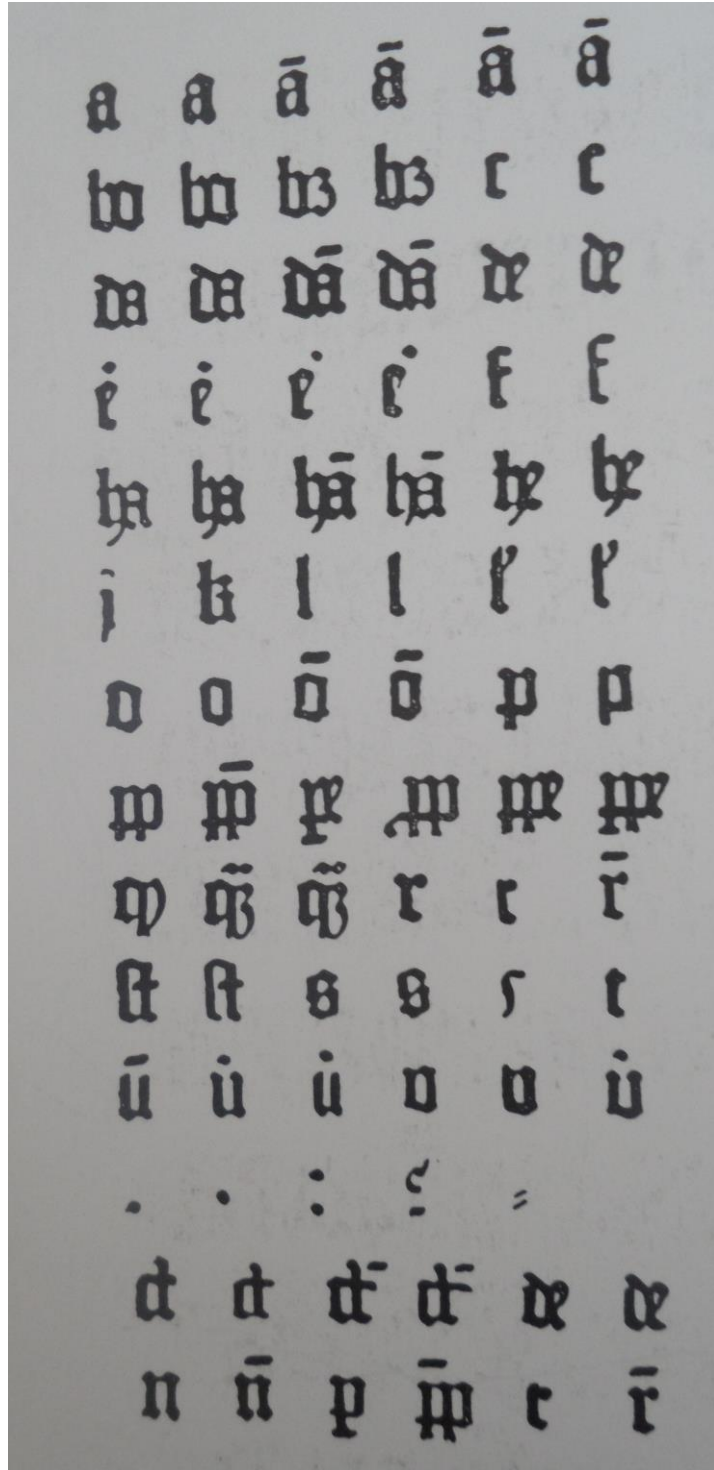


Fotoğraf 106 42 Satırlı İncil'den sayfa görünümü

1460'larda görme yetisini kaybettiği sanılan Gutenberg'in basım ve kitap dünyasına bir diğer katkısı, 1460 yılında daha küçük yazı karakteri kullanarak ve daha geniş bir pazarı hedefleyerek bastığı "Katolik Ansiklopedik Sözlük" aracılığı ile kendisinden sonra gelecek "ucuz" kitaplar için erken dönem adımlardan birisini atmış olmasıdır. (DÜNDAR, agt., s. 37.)

Quod cū audisset dauid: descendit in
presidiū. Philistiim autem venientes
diffusi sunt in valle raphaim. Et cō=
suluit dauid dñm dicens. Si ascendā
ad philistiim. et si dabis eos ī manu
mea: Et dixit dñs ad dauid. Ascende:
q̄a tradens dabo philistiim in manu
tua. Venit ergo dauid ad baalphara=
sim: et percussit eos ibi et dixit. Diuisit
dñs inimicos meos corā me: sicut di=
uidunt̄ aque. Propterea vocatū ē no=
men loci illi⁹ baalpharasim. Et reliq̄=
runt ibi sculptilia sua: q̄ tulit dauid et
viri ei⁹. Et addiderunt adhuc philisti=
im ut ascenderent: et diffusi sūt ī valle
raphaim. Cōsuluit autē dauid dñm.
Si ascendā cōtra philisteos: ⁊ tradas
eos in manus meas: Qui rōdit. Nō
ascendas cōtra eos sed gira post tergū
eorū: ⁊ venies ad eos tradūso p̄iorū.

Fotoğraf 107 1455 Gutenger'in 42 satırlık İncil'den detay, Yazı: Textura.



Fotoğraf 108 1455 Gutenger'in textura karakterli hurufat örnekleri

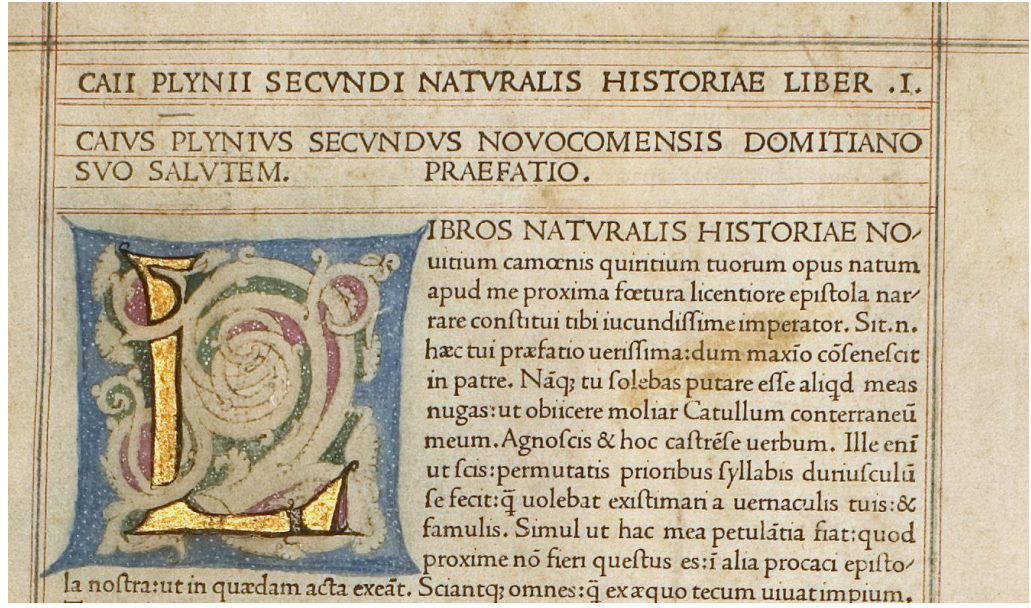
4.2.2. "Incunabula" Dönemi

Gutenberg'in devrettiği matbaada, 42 Satırlı İncil'in basımında kendisinin yanında çalışan Peter Schoeffler ve matbaanın yeni sahibi Johann Fust, kitap basmayı sürdürmüşlerdir. Fust ve Schoeffler'in bastıkları kitaplar arasındaki 1457 tarihli "Psalter", iki renkte inisyal baskısının ilk başarılı örneği olması, üzerinde basım tarihinin ve "colophon" olarak adlandırılan kitabın üretimine dair bilgilerin ve basımcının armasının yer aldığı ilk kitap olması nedeniyle ayrıca önem taşır. (DÜNDAR, agt., s. 40.)

Matbaa, bulunuşunun ardından Avrupa'da hızla yayılmıştır. 1465-1481 yılları arasında Almanya'nın Köln, Augsburg, Nuremberg, Ulm ve Leipzig şehirlerinde matbaalar açılmış, bunlar arasından Nuremberg, 15. yy'ın kitap üretim-basım-satış merkezi haline gelmiştir. Yüzyılın sonuna kadar Almanya'daki matbaaların sayısı altmışı bulmuştur. 17. yy'da, tipografinin başlangıcını anlatmak üzere; baskı teknolojisinin ilk elli yılında üretilmiş kitaplar dönemine "incunabula" (Latince, "beşik") adı verilmiştir. "İncunabula" döneminin pek çok yeniliği Almanya'da yaşanmıştır, ksilografi tekniği kullanılarak üretilen resimlemelerin, basılı kitaplarda yer almaya başlaması da bu gelişmelerden birisidir. Özellikle Augsburg, ksilografi sanatçılarının merkeziydi. Burada matbaacılar ve ksilografi tekniğini kullanan sanatçılar tarafından hazırlanan resimlemeler, "illuminated manuscip"lerin sonunu hazırlamışlardır. (DÜNDAR, agt., s. 41.)



Fotoğraf 109 Incunabula örneği



Fotoğraf 110 Incunabula örneği

Matbaa teknolojisinin çok hızlı yayılması nedeni ile, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde "İncunabula" döneminde etkileyici kitap örnekleri üretilmiştir: Almanya'da baskı sanatını öğrenen William Caxton, 1476'da İngiltere'de, bu ülkenin ilk matbaasını açmış; ölümüne kadar da yüzden fazla kitap basmıştır. İtalya'nın ilk matbaası ise 1465 yılında, Alman basım ustaları olan Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz tarafından, Roma yakınlarında bulunan Subiaco Benedikt manastırında kurulmuştur. Mediciler gibi büyük sanat patronlarının matbaada basılmış kitapları, "kitabın aşağılanması" olarak değerlendirmeleri; bu kitapları değerli "manuscript"lerini sakladıkları kütüphanelerine sokmayı reddetmelerine karşın, dönemin büyük ticaret merkezi olan Venedik'te 16. yy başına kadar 150'den fazla matbaa kurulmuş ve bu şehir modern kitabın ortaya çıkışında önemli rol oynayan basım ustalarına ev sahipliği yapmıştır. Bu şehirde üretim yapan ilk basım ustası, Alman Johannes de Spira'dır. (Johannes de Spira adını kullanan bu basım ustasının asıl adı, Johann von Speyer'dir.) Kısa bir yaşam süren ve yalnızca beş yıl boyunca üretimde bulunabilen Spira, 1469 yılında kitap basımına başlamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 42.)

"Historia Naturalis"de de olduğu üzere, Spira, bastığı kitaplarda "Gotik" yazı kullanmamış, bunun yerine dönemin İtalyan hümanistik yazısını direkt

referans alan yeni bir tipografi geliştirmiştir. Ölümünün ardından bir diğer İtalyan basım ustası olan Nicholas Jenson tarafından daha da geliştirilerek, sonraki 500 yılın tipografisinin temelini oluşturan bu yazı, kendisinden önceki dönemlerin karakteristik özelliklerinden uzaklığı, yalnızca matbaada üretilen kitaplarda kullanılmak üzere tasarlanmasından kaynaklanan “yeni”liği nedeniyle önemlidir. (DÜNDAR, agt., s. 42.)

4.2.3. Modern Sayfanın Oluşumu

Jenson, 1470-1480 yılları arasında, Venedik'te üretimde bulunmuş ve ağırlıklı olarak hukuk kitapları basmıştır. Jenson'ı hukuk kitapları üretimine yönelten, kendi döneminin ihtiyaçları doğrultusunda bu kitapların her zaman bir alıcı kitlesinin bulunması ve kitapların içeriklerinin yenilenmeleri nedeniyle de, sürekli olarak yeni edisyonlar yapılması gerekliliğiydi. Bütün bunlar, devamlılığı olan bir pazar anlamına geliyordu ve Jenson'ın ürettiği hukuk kitapları, bu pazar içerisinde, diğer basımcıların ürettiklerine kıyasla tercih edilir durumdaydı. Bu kitapların "tercih edilir" olmalarının nedenleri, diğer hukuk kitaplarına oranla daha ucuz olan fiyatlarının yanı sıra, içerdikleri katışık ve çok miktarda bilginin Jenson tarafından, teknik olanaklar çerçevesinde, daha önce hiç olmadığı kadar iyi düzenlenerek okuyucuya ulaştırılmasıydı. Örneğin, bu kitaplarda sayfada aynı anda yer alması zorunlu olan ana metin ve yorum metinlerinin hem satır hizalarının tutturulması, hem de ilk bakışta birebirlerinden ayrı algılanmasının nasıl sağlanacağı problemine Jenson'ın getirdiği çözümler, ana metinde kullandığı Gotik yazı karakterinin aynı gövde büyüklüğüne sahip ancak daha daraltılarak sıkıştırılmış, "x yüksekliği" azaltılmış bir varyasyonunu yorum metinlerinde kullanmak üzere üretmek olmuştur. Böylelikle, yan yana kullanılan iki metnin farklı algılanmasını sağlayabilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 45.)

Metnin çift sütun kullanıldığı kitaplarda, kitabın sırtına yakın olan sütunun genişliğini diğer sütundan daha dar kullanarak, kitap açıken karşılıklı sayfalara aynı anda bakıldığında bir perspektif yanılısaması yaratılmasını sağlamak, Jenson'un geliştirdiği bir başka tekniktir. (DÜNDAR, agt., s. 45.)

Erken dönem basımcılar, kullandıkları hareketli harflerle baskı teknolojisi ile uzlaşma içerisinde olmamaları nedeniyle, bir kitabın sayfalarını

"bitmiş" olarak değerlendirilebilecek şekilde bu teknolojiyi kullanarak üretemiyorlardı. Kitap çoğunlukla siyah-beyaz basılıyor, daha sonra inisyaller çizilerek, el ile renklendiriliyor, gerek duyuluyorsa diğer "süslemeler" yapılıyordu. Jenson, inisyaller için metalden yalnızca kontürden oluşan şekilde kesmiş; bu "inisyal damga"lar, makinede basılmış sayfaya el ile basılarak eklenmiş, daha sonra iç boşlukları doldurularak, renklendirilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 46.)

Manutius, 1495 yılında, öğretmenliğini yaptığı bir prensesin mali desteğini alarak "Aidine" adını verdiği yayınevini kurmuştur. Manutius'un yayınevini kurarken amacı, Yunan klasiklerini orijinal dilinde ve Latince basmaktır. Evinde ve atölyesinde günlük dil olarak Yunanca'nın kullanıldığı, yaşadığı dönemin önemli kültür insanlarından biri olan Manutius bu amacını gerçekleştirmiş; Aristo, Plato, Thukydides, Ksenophon, Herodot, Sophokles gibi Yunan filozoflarının eserlerinin yeryüzündeki ilk baskılarını Yunan dilinde; Bembo, Dante, Petrarca gibi Rönesans düşünürlerinin eserlerini de Latince basmıştır. Manutius, kitap üretimi alanında yayımcı, matbaacı ve editör olarak üç önemli görev üstlenmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 47.)

Basılı kitabın ilk yıllarında matbaacı tarafından üstlenilen "editörlük" çalışması, metinlerin, çoğunlukla dikkatsiz yazıcılar tarafından hatalı kopyalanmış "manuscript"lerden takibi ve düzeltilmesini gerektirirdi. Manutius'un kazandığı ün yalnızca baskı konusundaki yetenekleri ile sınırlı kalmamış, bastığı kitapların metinlerinde izlenilebilen "editörlük" başarısına da bağlı olarak artmıştır. Yerleşik kitabevlerinin henüz ortaya çıkmadığı bir zamanda "Aldine" yayınevinin kitaplarına doğan talep, bu başarı ile doğrudan ilişkilidir. Manutius, metinlerin bilimsel olarak editör müdahalesinden geçirildiği, geniş kapsamlı bir yayıncılık programı uygulayan ilk matbaacıdır. (DÜNDAR, agt., s. 47.)

Manutius'un getirdiği bir başka yenilik, Avrupa'daki genç kuşak okuyucu kitlesine ulaşmak amacıyla, yüksek tirajla küçük boyutlu kitaplar üreten ilk matbaacı oluşudur. 1501 yılında bastığı Virgil'in "Opera"sı, okuyucuların rahatça yanlarında taşıyabilecekleri bir boyuta: 9.5 x 15 cm ölçülerine sahiptir ve modern dünyanın "paperback" olarak adlandırılan, düşük fiyatlı kitaplarının ilk örneği olarak kabul edilebilir. "Opera" ile Manutius, günümüzde 20-25 cm

yüksekliğindeki kitapları tanımlamak için de kullanılan, "octavo" boyutunu ilk defa kullanmıştır. Kağıdın 8 yaprak (16 sayfa) ortaya çıkarmak için 3 kere katlanması ile ulaşılan "octavo", kitap üretiminde standart katlama şekillerinden birisi olarak benimsenmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 49.)

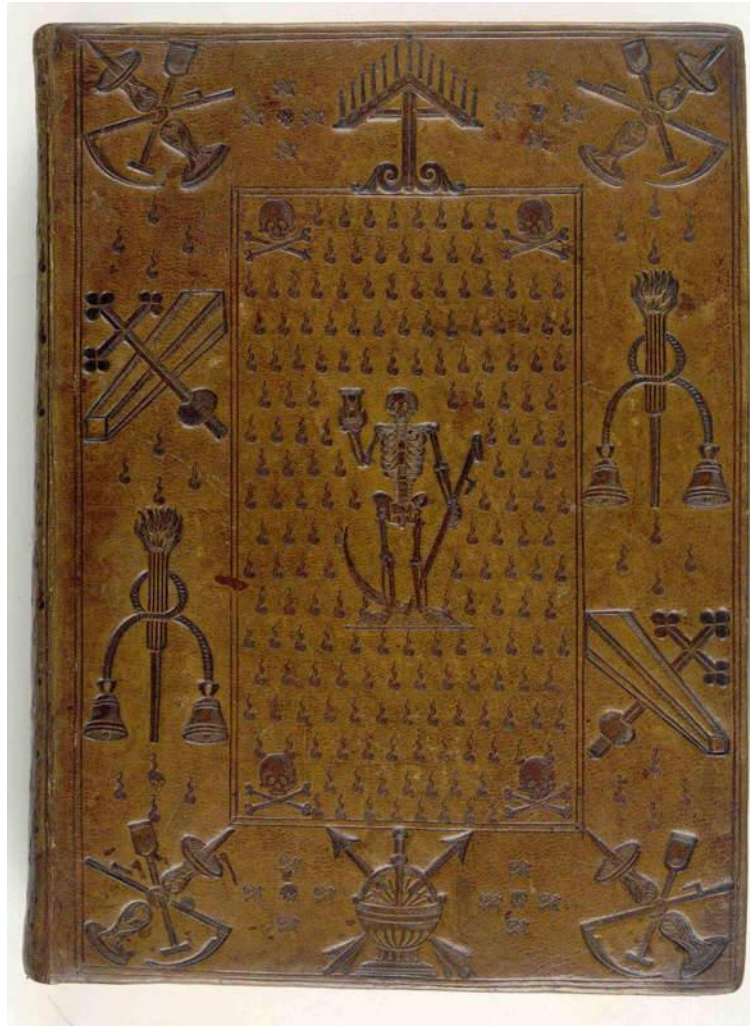
Manutius'un hedeflediği düşük fiyatlı, dolayısıyla da daha küçük boyutlu kitaplar üretimi, boyutu küçülen sayfaya hala uzun metinler sığdırabilmesi için yeni bir "yazı" ihtiyacı doğurmuştur. Aldus Manutius ve birlikte çalıştığı, "Griffo" adı ile tanınan Francesco da Bologna, bu amaçla Petrarca'nın ince, eğimli el yazısından yola çıkan, küçük boyutlu, yeni bir yazı karakteri geliştirmiş, dar alanda daha fazla metin dizmeye olanak tanıyan bu karakter, "italik yazı"nın başlangıcı olmuştur. Yine Griffo tarafından tasarlanan bir başka yazı karakteri, "Bembo"; ilk modern yazı karakteri olarak değerlendirilebilir. "Bembo", klasik Roman harfleri incelenerek oluşturulmuş ilk "roman" yazı karakteridir. Griffo, sayısal ortama uyarlanmış halleri günümüzde hala kullanılmakta olan; "Emigre" tasarımcıları gibi günümüzün önemli tipograflarının bazı yeni yazı karakterlerini tasarlarken referans aldıkları "Bembo"yu üretirken Jenson'ın da yaptığı gibi döneminin el yazısından yola çıkmıştır. Griffo'nun tasarladığı yazı karakterleri, Garamond ve tarihteki diğer önemli tipograflar tarafından de referans alınmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 50.)

Aldus Manutius, karşıt anlamlı sözcükleri ya da bağımsız düşünceleri birbirlerinden ayırmak için yeni bir noktalama işareti geliştiren; ilk defa noktalı virgülü kullanan kişidir. (DÜNDAR, agt., s. 50.)

Manutius'un ölümünün ardından, basılı kitabın biçimsel şekillenmesine dair İtalya'nın üstelenmiş olduğu rol, Fransa'ya geçmiş; 16. yy Fransası, kitabın fiziksel özelliklerinin evrimleşerek "günümüz kitabı"na dönüşmesine sahne olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 50.)

Fransa, matbaanın bulunuşunun hemen ardından bu ülkeye yerleşen Alman baskı ustaları aracılığıyla bu teknoloji ile tanışmıştır. İstisnalar dışında matbaa, 16. yy'ın ilk çeyreğine kadar, sahip olduğu olanaklar doğrultusunda "yeni" kitaplar üretmek yerine; dönemin "manuscript"lerinin (daha az renk, baskıya uygun resimlemeler kullanılarak) baskıya uygun hale getirilerek "çoğaltılması" amacıyla kullanılmıştır. Fransa, 1500, 1506, 1510 ve 1511 yıllarında İtalya ile savaşmış, bu savaşlar sırasında o dönemin kitap basım

merkezi olan Venedik de Fransızlar tarafından kuşatılmıştır. Fransızlar savaş sırasında diğer matbaacılarla beraber Manutius'un kitaplarının da İtalya dışına dağıtımını engellemiş, ancak, sefer sonunda ülkelerine geri dönen Fransız askerleri, bu kitapları beraberlerinde götürmüşlerdir. Lyon şehrindeki bazı matbaalar, yayın hakları yalnızca Venedik sınırları dahilinde koruma altında olan bu kitapların sahtelerini üreterek satmışlardır. Manutius'un kitapları, Fransız basımcılar üzerinde çok önemli bir etki bırakmış ve yol gösterici olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 51.)



Fotoğraf 111 Cilt örneği, 1586.

16. yy Avrupa'sında basılı kitap aracılığıyla yeni bir bilgilenme özgürlüğü edinen insanların eski, büyük boyutlu, dekoratif unsurlar içeren "manuscript"lerden "farklı" bir kitaba karşı ihtiyacı artarken, Martin Luther'in

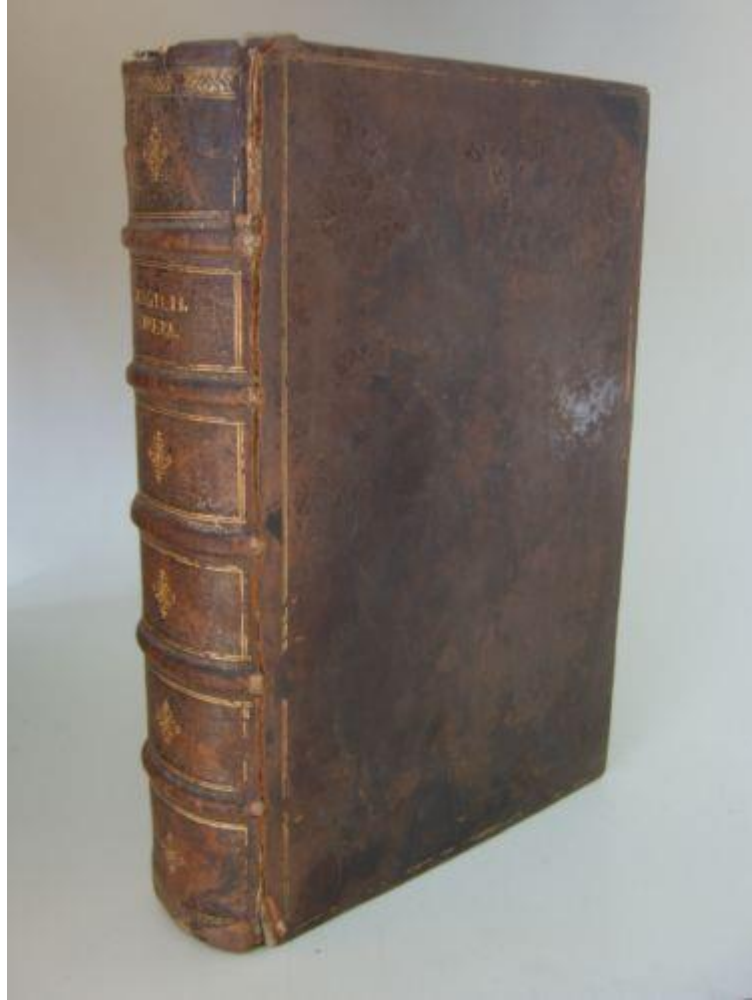
Wittenberg'de başlattığı devrim de baskı teknolojisinin ve "yeni" kitabın kitlelerin elinde nasıl bir güce dönüşebileceğini gösterdi. 1515 yılında iktidara gelen Fransız kralı I. François, baskı teknolojisi ve kitabın önemini kavrayarak, İtalya'nın kültür ve sanat alanındaki liderliğini kendi ülkesine taşımaya yardımcı olacağı düşüncesinden de hareketle, kendi matbaasını kurdurmuş, bu matbaada kralın basımcısı görevini üstlenen Fransız ustalar, yalnızca kitapların üretiminde işçiliğin kalitesi ile değil, "basılı kitap"ın ne olması gerektiği ile de ilgilenmişlerdir. (DÜNDAR, agt., s. 51.)



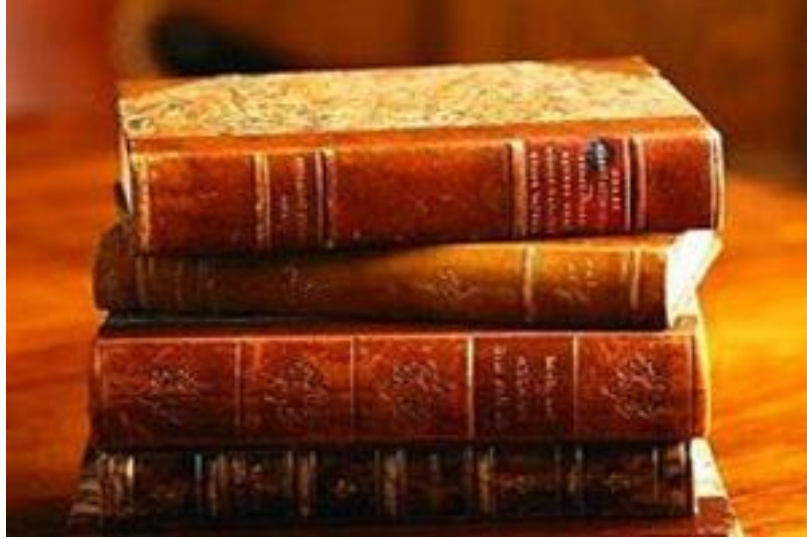
Fotoğraf 112 Cilt örneği, 16.yy.

15. yy bitimine değin kitapta baskı maliyetini katlayan ve çoğunlukla elle "tamamlanan" inisyallerin yerine, çiçeklerle süslenmiş ve yazı ile uyum içerisinde yerleştirilen siyah-beyaz inisyaller kullanılmaya başlanmış, notların

sayfa kenarlarına yazılmasından vazgeçilerek, bu iş için sayfa altları kullanılmaya başlanmıştır. Okuyucunun sahip olduğu kitapların sayısındaki artış, kitabın saklanması yöntemini de değiştirmiştir: Geçmişin masa üzerinde yatay pozisyonda saklanan "manuscript"lerinin aksine kitaplar raflarda dikey olarak ve yan yana dizilmeye başlanmıştır. Kitap ciltlerinde kullanılan metal kakma süslemeler, yan yana duran kitapların birbirlerine verebilecekleri olası hasarlar nedeniyle yapılmamaya başlanmış, deri cilt kullanımı yaygınlaşmış, raflarda dizilmiş kitapları ayırt edebilmek için, kitap ciltlerinin sırtlarına altın yaldızla kitabın adı basılmaya başlanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 52.)



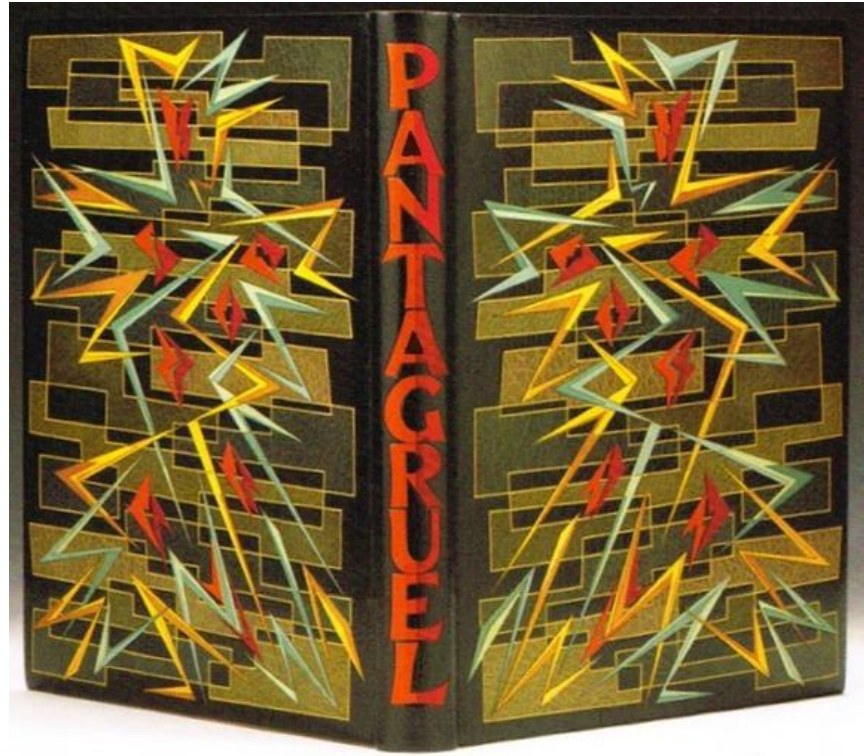
Fotoğraf 113 Sırtı yazılı deri cilt örneği, 1586.



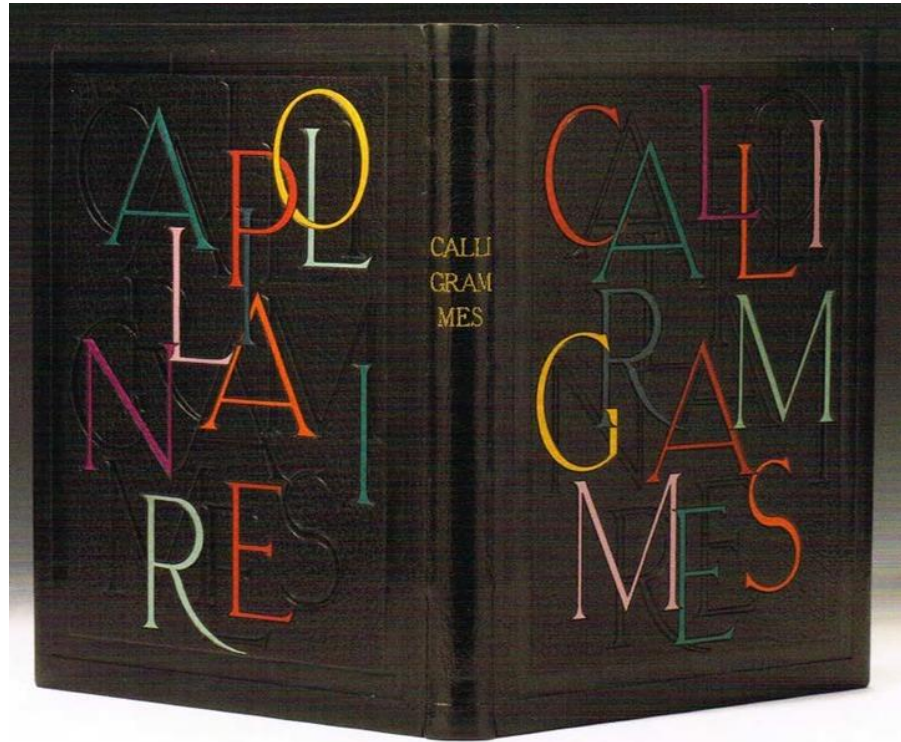
Fotoğraf 114 Cilt örnekleri, 16.yy.



Fotoğraf 115 Cilt örnekleri, 16.yy.



Fotoğraf 116 Cilt Örneği, 18.yy.



Fotoğraf 117 Cilt Örneği, 18.yy.

16. yy'da, kitabın artık "manuscript" köklerinden tümüyle ayrılışı yalnızca kitap nesnesi üzerinde değil, kitabın üretim aşamalarında da gerçekleşir: Gutenberg'den başlayarak devam eden, "zanaatkar-tipograf-basımcı-editör-yayımcı-kitap satıcısı" rollerinin hepsini birden üstlenen "basımcı" kimliği, bu yüzyılda parçalanır. Yüzyılın ilk yarısında bağımsız tipograflar olarak çalışarak yazı karakterleri tasarlayan, ardından bunları baskıda kullanılacak şekilde hazırlayarak matbaalara satan Claude Garamond ve Robert Granjon'un varlıkları, bu parçalanmaya kanıttır. Tipografi tarihinde çok önemli yerleri olan Garamond ve Granjon'un, Geoffroy Tory'nin kendilerine açtığı yolu izleyerek ürettikleri yazı karakterleri, günümüzde hala kullanılmaktadır. (DÜNDAR, agt., s. 52.)

Fransız kralı I. Francois'in ilk basımcılarından Simon de Colines ile birlikte de çalışan Geoffroy Tory, tipografiye duyduğu ilgi nedeniyle İtalya'da, Roma döneminden kalma anıtların üzerlerindeki yazıları incelemiştir. Tory'nin Fransa'ya dönüşünün ardından roman harfleri kullanılarak yaptığı çalışmalar, harfleri insan vücudunun oranlar ile ilişkilendirerek tasarladığı "düzeltilmiş" yazı karakterleri, Fransız tipograflar ve basımcılar üzerinde etkili olmuş, onun çalışmaları sayesinde "roman" yazı karakterlerinin kullanımı iyice yaygınlık kazanmıştır. Tory, tipografi dışında "manuscript illumination" üzerinde çalışmış, bir süre sonra ilgisini tümüyle tahta baskıya yöneltmiş, Simone de Colines'in bastığı kitaplar için inisyaller ve illüstrasyonlar üretmiştir. Colines ve Tory'nin ürettikleri kitaplar; daha hafif, açık, yumuşak "basılı sayfa" önerileridir ve bu önermeler, tipografi göz ardı edilmeden yapılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 54.)

François, Geoffroy Tory'nin 1533'te ölümünün ardından, Robert Estienne'yi Latince ve İbranice yayınlardan sorumlu basımcı olarak görevlendirmiş; Estienne daha sonraları Yunanca yayınların sorumluluğunu da üstlenmiştir. Estienne'in, en az 6 baskı makinesinin bulunduğu; yazı dökümcüsü, dizgici, redaktör, basımcı, kağıt işleyicisi ve çıraklardan oluşan 50 kişilik bir ekiple çalıştığı atölyesindeki çalışmaları, kitap üretimi alanında standartları yükseltmiştir. Bu yükseltme, koleksiyonerler için değil, "okunmaları" için üretilen kitaplar aracılığıyla yapılmıştır. Estienne, aristokrat çevreyi hedef alan pahalı kitapların yanı sıra, ucuz kitap ihtiyacını karşılamaya

yönelik, cep kitabı boyutlarında ve tamamı italik yazı ile dizilmiş çok sayıda kitap üreterek, kitabın geniş kitlelere ulaşması için de çalışmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 54.)

Kilisenin metinlerini körü körüne kabul etmeyen ve ürettiği çok sayıdaki kitapla halkı da bu yönde yönlendiren Estienne, özellikle koruyucusu I. François'ın ölümünün ardından, Papalık tarafından çok sert biçimde uygulanan sansür ile uğraşmak zorunda kalmıştır. Martin Luther'in 1521'de başlattığı Reform, bilgiye ulaşmak isteyen toplumların kitaba "gerçekten" ihtiyaç duyduğu ilk tarihtir ve basılı kitabın kiliseye karşı nasıl güçlü bir silaha dönüşebileceğinin anlaşılması, 16. yy boyunca Papalık tarafından uygulanan şiddetli sansürün nedenidir. Kilise ve devlet tarafından reformist düşünceleri savunan kitaplara uygulanan sansür, 17. yy boyunca da devam etmiştir. Öte yandan, Protestan devletlerde de Katolik inancını savunan kitaplara karşı sansür uygulanmış, her iki tarafta da basımcılar sansürden kaynaklanan çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalmış; sansürü kabul etmek istemeyen bazı basımcılar idamla dahi cezalandırılmıştır. Sonuçta, bu yüzyılda sınırlı sayıda matbaacının kitap üretmesine izin verilmiş, matbaacıların elemanlarının, sahip oldukları ekipmanın, ürettikleri kitapların sayılarına sınırlandırmalar getirilmiştir. İç savaşlar ve ekonomik kaosun etkisindeki bu yüzyılda kitap üretimi, önceki yüzyıllarda olduğu kadar büyük ilerlemeler gösterememiştir. (DÜNDAR, agt., s. 55.)

Kitabın gelişimi sansür nedeniyle sekteye uğramış olsa da, bu yüzyılda yazarların hakları ile ilgili gelişme olmuştur. Bu zamana kadar, basılmış kitaplarından kendilerine verilen nüshaları satarak ya da eserlerini takdir eden hamilerin desteğini alarak edindikleri dışında, "kitap yazmanın" yazarlara getirisi yoktu. 16. yy'dan başlayarak, yayımcılar yazarlara para ödemeye başlamışlar, ancak yazarlar yapıtlarını yayımcılara satma alışkanlığını ancak 17. yy'da edinmişlerdir. Bu dönemde de, yazarlara yapıtları karşılığında yüksek miktarlar nadiren ödenmekte, ödenen para karşılığında yapıtın tüm hakları yayımcıya geçmekte ve kitabın ilk seferden sonraki basımları için yazara herhangi bir ödeme yapılmamaktaydı. 17. yy'ın ikinci yansında, İngiliz yazar Milton'un "Kayıp Cennet" eserini yayımcıya satarken yaptığı antlaşma, telif haklarının ortaya çıkışının göstergelerindendir: Yayımcı, yapılan antlaşmayla

kitabın yeniden basılması durumunda, Milton'a ilk seferdeki kadar para ödemeyi taahhüt etmiştir. 18. yy'ın hemen başında ise bu sorun hukuki kurallara oturtulmuş, kitabın "copyright" hakları yayımcıdan alınarak, yazara verilmiştir. 19. yy'da çıkarılan yasalarla, kesin hatlarla tanımlanmasıyla birlikte günümüzdeki şeklini kazanan telif hakları, yazarlığın bir "meslek" olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 56)

16. ve 17. yy'da karşılaşılan ekonomik güçlükler, hammadde fiyatlarına bağlı olarak maliyetteki artışlar ve ikinci el kitap piyasasına artan talep nedeniyle yayıncılık eski kârlılığını yitirmiştir. Okuyucuların teknik ve sanatsal mükemmellik yerine "ucuz fiyat"ı tercih etmeye başladıkları bu dönemde, matbaa maliyetlerini düşürmek için bazı fedakarlıklar yapılmıştır. 16. yy sonunda İsviçre'de üretilen beyazlatılmamış ucuz kağıt, İtalyan ve Fransızların yumuşak, kaliteli kağıdının yerini almıştır. Etkisi ve dayanıklılığı daha zayıf, ancak daha ucuza mal olan mürekkepler geliştirilmiş, kullanılmıştır. Karlılığın yeniden sağlanabilmesi endişesiyle, yeni pazarlama ve dağıtım yöntemleri geliştirilmesi de gerekmiştir. 16 yy sonundan başlayarak, 18. yy'ın başına kadar dünyanın önde gelen yayıncılarından olan Hollandalı Elzevir ailesi, ucuz ancak yüksek kaliteli düzgün tasarımlarıyla insanları çeken kitaplar üreterek, bunları bütün Avrupa'ya dağıtmıştır. Latince, Yunanca, İngilizce, Fransızca, Hollandaca dillerinde üretilen bu kitaplar için aile tarafından uzman editörler çalıştırılmış, üretilen kitapların tasarımlarında "düzenli" bir tipografinin kullanımı, oymabaskı yöntemiyle üretilen başlık sayfası kitap boyutunun küçük tutulmasını tarz olarak benimsenerek, sürdürülmüştür. "Cep kitabı" olarak adlandırılan küçük boyutlu kitapların seri olarak üretimi, ilk defa Elzevir ailesi tarafından gerçekleştirilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 56)

Elzevir ailesinin ürettiği kitapların başlık sayfalarında da kullanılan oymabaskı (gravür) yöntemi, 16. yy'dan başlayarak, o zamana kadar kitap resimlemelerinin üretiminde yaygın olarak kullanılan bir teknik olan ksilografinin yerini almıştır. Oyma baskının ksilografiye göre daha detaylı resimlemeler üretme olanağı sağladığı halde, bu zamana kadar tercih edilmeme nedenleri, oyulmuş metal plakaların üzerindeki görüntüyü kağıda aktarabilmenin teknik güçlükleri ve yüksek maliyetiydi. 16. yy'da, üzerine resimlemenin oyulduğu bakır levhaların ince, son derece düz ve homojen bir

yüzeyle sahip olmasını sağlayan haddeleme tekniğinin keşfedilmesiyle birlikte, üretimindeki en büyük engel oltadan kalkınca, maliyetinin yüksekliğine karşın oymabaskı tekniğinin kitap resimlemeleri üretiminde en az iki yüzyıl sürecek egemenliği başlamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 57)

17. yy boyunca, oymabaskı yönteminin tanıdığı olanaklar sayesinde resimlemeler "incelirken", tipografide de bu eğilim takip edilmiştir. Keskin hatlı ve kontrastlığı yüksek yazı karakterlerinin "moda" olduğu 18. yy'da, bu akımın ilk önemli figürlerinden biri, Fransız tipograf Pierre Simon Fournier'dir. Günümüzde kullanılan "punto" ölçüm sistemi de Fournier tarafından geliştirilmiştir. Fournier, ayrıca dekoratif yazı karakterleri, inisyel harflerin yanı sıra, çelenkler, çiçek zincirleri, vinyetler, dekoratif bordürler tasarlamış ve bunları yazı hurufatı ile aynı matrise dizilebilecek şekilde metalden üretmiştir. Sonsuz sayıda kombinasyonla kullanılabilen ve kitap sayfasını "çiçek bahçesi"ne çeviren bu süslemeler, çok çabuk kabul görmüş, Avrupa ve Amerika'daki tüm matbaaların standart ekipmanları arasına girmişlerdir. 20. yy modernizminin işlevci yaklaşımı nedensiz süslemeleri dışarıda bırakana kadar da kullanılmaya devam etmişlerdir. (DÜNDAR, agt., s. 58)

4.2.4. 18. Yüzyıl Basımcıları ve Tipografları

Modern kitabın biçimsel gelişimi, Fransa'nın ardından, 18. yy'da İngiltere'de devam etmiştir, İngiltere, 18. yy'a kadar basım ve kitap üretimi konusunda önemli bir gelişimi üstlenememiş; bu durum, 1720'de atölyesini kuran ve 1734'de ürettiği hurufatların dağıtımına başlayan tipograf William Caslon'la beraber değişime uğramıştır. Caslon'un ürettiği roman ve italik yazı karakterleri, o zamana değin İngiliz basımcıların hurufat ihtiyacını karşılayan Hollandalı tipografların üretimlerin referans alarak tasarlanmıştır. Ancak, bu karakterlerin Hollandalı tipografların ürettiklerinden farkı, daha "temiz" ve daha iyi "kesilmiş" olmalarıdır. 18. yy'ın estetik anlayışı çerçevesinde "elegant" olarak değerlendirilmeyen, hatta bazıları tarafından "amatör" bulunan bu yazı karakterleri, temiz ve okunaklıydı, baskı için de iyi bir yüzey sağladığından, kitap basımında iyi sonuç veriyordu. Caslon'ın ürettiği hurufat, bu özellikleri sayesinde kısa sürede yaygınlık kazanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 58)

Caslon'ın ardından, 1757 yılında John Baskerville'in bastığı "Virgil", illüstrasyon ya da süsleme kullanılmadan ulaşılmış "basit" güzelliği ile, kitap tasarımına bütünüyle yeni bir kavramsal yaklaşımdır. (DÜNDAR, agt., s. 58)

1706 yılında doğan Baskerville, 10 yıl boyunca yazı ustası ve taş yontucusu olarak çalıştıktan sonra, sanayici olarak hatırı sayılır bir servet ve ün elde etmiş, 40'lı yaşlarından sonra da yalnızca tipografi ile ilgilenmeye başlamış, kendi deyimiyle, kendisini "yazının mükemmelleştirilmesine" adanmıştır. Baskerville'in kendi adını taşıyan yazı karakterini tasarlaması 7 yıl sürmüş, ardından kendi kurduğu atölyede, ilk olarak "Virgil"i basmıştır. Geliştirdiği ve kitaplarında kullandığı "Baskerville" yazı karakteri, yüksek okunaklılığa sahiptir ve bu durum, karakterlerin her birinin vektörel vurgulu, keskin ve geniş hatlı tasarlanmasından kaynaklanır. "Baskerville"nin günümüze değin yapılmış değişik uyarlamaları, özellikle kitap ve süreli yayın tasarımlarında sıklıkla kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 59)

Baskerville'in kitabın gelişimine katkısı, yalnızca ürettiği ve günümüzde de yaygın kullanılan yazı karakterleri ile sınırlı kalmamıştır. Atölyesinde kullandığı baskı presleri, matris çerçeveleri, kalıplar ve tüm diğer aparatları kendisi üreten Baskerville, kusursuz bir baskı kalitesine ulaşmayı hedeflemiştir. Bu amaçla daha yoğun bir mürekkep geliştirmiş, ayrıca, bazı kağıt üreticileri ile işbirliği içerisinde o zamana kadar kullanılan kağıtlara göre daha pürüzsüz bir yüzeye sahip, dokulu kağıtlar geliştirmiştir. Bu teknik gelişime kadar, yalnızca "çizgili kağıt" olarak adlandırılan kağıt üretilebilmiş ve kullanılmıştır. Düzgün yüzeyi nedeni ile baskıdan çok daha iyi sonuç alınmasını sağlayan, daha opak olan yapısı nedeniyle üzerine basılmış tipografiyi daha net gösteren bu yeni kağıt ise ilk olarak Baskerville'in 1757 yılında bastığı "Virgil"de kullanılmıştır: Teknik güçlükler nedeniyle kitabın tamamında "dokulu kağıt" kullanmak mümkün olmadığından, sayfaların bir kısmı yeni kağıt kullanılarak, diğerleri ise çizgili kağıt kullanılarak üretilmiştir. Yeni kağıdın bütünüyle yaygınlık kazanması için çeyrek yüzyıl daha beklenmesi gerekmiş, 1807 yılında kağıt üretim makinelerinin icadıyla birlikte bu kağıt, çizgili kağıtların yerini almıştır. Günümüzde dünyada kullanılan kağıdın %99'u, bu tür kağıttır. (DÜNDAR, agt., s. 60)

Kendisini kitabın ve yazının mükemmelleştirilmesine adanmış Baskerville, bu amaç çerçevesinde kitap üretiminde daha önce yapılmamış işlemler de denemiştir: Baskının tamamlanmasının ardından, kitabın sayfalarının düz hatlara sahip olabilmesi için, basılı sayfaları cilalı metal plakalar arasında sıkıştırarak bekletmiştir. Kitapların ömürlerinin başında "mükemmel" düzlükte görünmesini sağlayan bu işlem, kullanılan sıcak metal plakaların uzun zamanlı etkisi olarak, kitapların sayfalarının renklerinin bozulmasına ve sayfalarda kahverengi benekler belirmesine neden olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 60)

Baskerville'in geliştirdiği tipografi, satır uzunluğunun geniş tutulduğu, büyük boş alanlar bırakılarak "rahatlamış" sayfa tasarımları, kendi takipçilerini yaratmış, bu görsel anlayışın üretimleri üzerinde etkili olduğu en önemli kişiler ise İtalyan ve Fransız tipograflar Bodoni ve Didot olmuştur. 1768 - 1813 yılları arasında basımcılık ve tipografi ile uğraşan Bodoni, meslek hayatını Parma Dükü'nün basımcısı olarak sürdürmüştür. Aristokrat sınıfın koruması altında üretim yapma fırsatı, Bodoni'nin hiçbir zaman kitlelere ulaşacak ucuz kitap üretimi ile ilgilenmemesine neden olmuştur. Bunun yerine, genellikle çok büyük boyutlu, yüksek maliyetli "prestij kitapları" tasarlamış, bu kitapların dizgisinde, kendi tasarladığı yüksek kontrastlı yazı karakterlerini kullanmıştır. Bodoni'nin yazı karakterleri, kullanıldıkları kitapların boyutları küçüldükçe etkililiğini ve işlevini kaybetmekte, küçük boyutlu kitaplarda okunaklılık sorunlarına neden olmaktadır. Yüksek kontrastlık nedeniyle günümüzde artık kitap metinleri için "uygun" olma özelliğini koruyamamış olsa da, özellikle süreli yayınlarda başlık karakteri olarak "Bodoni" sıklıkla kullanılmaktadır. 18. yy'ın bu çok yüksek kontrastlı yazı karakterleri ve bu karakterlerle dizilmiş metinlerin, canlı beyaz kağıt kullanılarak basıldığı kitap sayfaları, okunaklılık sorunları nedeniyle dönemin bazı "okurlar"ından "ulusları kör etmek" için tasarlanmış olma eleştirisi almışlardır. (DÜNDAR, agt., s. 61)



Fotoğraf 118 Will Bradly'in, The Inland Printer dergisi kapak tasarımı, 1894

5. BÖLÜM

5.1. 19. Yüzyıl Modern Kitap ve Endüstri Devrimi

19. yüzyıl, Endüstri Devrimi'nin etkileriyle "modern" kitabın hatlarının keskinlik kazandığı dönemdir: Baskı, dizgi, cilt, illüstrasyon, kağıt üretimi tekniklerinde, yayımcılık ve dağıtım yöntemlerinde, okuma eyleminde meydana gelen değişimler nedeniyle kitap üretimi ile ilgili tüm sektörler, kendilerini yeni gelişmelere uyarlamak, ya da faaliyetlerine devam edebilmek için yeni metotlar geliştirmek zorunluluğu ile karşı karşıya kalmışlardır. (DÜNDAR, agt., s. 62)

Endüstri Devrimi, bilgiye ihtiyaç duyan yeni, "zengin" bir okur kitlesi yaratırken, bu okur kitlesinin giderek daha da artan okuma ihtiyacını karşılayacak yeni üretim yöntemlerini de kendi içerisinde çıkarttı. Almanak, gazete ve diğer süreli yayınların miktarları, üretilen kitap miktarına paralel olarak arttıysa da, kitabın bilgi edinmenin ana aracı olma durumu korundu. 19. yy'da ana akım kitap üretiminin ilerleyişi, daha önceki yüzyılların mükemmellik arayışının peşinden gelişmemiştir. Bu yüzyılda peşinde olunan, kitaba karşı artan ihtiyacı karşılamak üzere, üretim miktarının teknik ve mekanik gelişmelerden yararlanılarak artırılmasıdır. (DÜNDAR, agt., s. 62)

Daha fazla ve daha düşük maliyetle kitap üretilmesine olanak sağlayacak ilk teknik gelişme, kağıt üretimi alanında olmuştur. 1798 yılında, Didot ailesinin sahip olduğu bir kağıt üretim atölyesinde çalışan Nicolas Louis Robert ilk kağıt üretim makinesini icat etmiş, bu makineler 19. yy'ın hemen başından itibaren daha da geliştirilerek, etkin olarak kullanılmaya başlanmıştır. (1800 yılında Birleşik Krallık'ta yıllık kağıt üretimi 11.000 ton'dur ve bu miktarın tamamı elde üretilmiştir. 1860 yılında yıllık üretim 100.000 ton'a yükselmiş, bunun 96.000 ton'u makinede üretilmiş, 1900 yılında yıllık 652.000 ton üretim yapılırken, bunun yalnızca 4,000 ton'u elde üretilmiştir.) Kağıt üretiminde mekanizasyona gidilmesinin en önemli sonuçları, kuşkusuz, üretilen kağıt miktarındaki önemli artış ve buna bağlı olarak maliyete yansıyan büyük düşüştür. Bunun yanında, mekanizasyonun bir diğer faydası, ebatı elde üretilenden daha büyük boyutta kağıtların ortaya çıkmasına olanak sağlayışı olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 63)

Matbaanın bulunuşundan 19. yy'a kadar geçen zaman içerisinde Gutenberg'in geliştirdiği teknoloji, temel bir değişikliğe uğramadan kullanılmıştır. Bu teknolojidaki ilk temel gelişim, baskı makinesinin ahşaptan yapılan preslerinin yerlerini metalden üretilmiş olanlara bırakmasıdır. Büyük boyutlardaki formlar ahşap preslerde ancak iki seferde basılabılırken, metal preslerin kullanılmaya başlanmasıyla bu formları tek seferde basmak mümkün olabılmıştır. Diğer gelişmelerden ilki 1811 yılında, Frederick Koenig tarafından bulunan ve saatte 400 sayfanın basılabildiği buhar gücüyle çalışan bir motora sahip baskı makinesidir. Bu buluşu, Koenig'in bir yıl sonra geliştirdiği, transfer için plaka yerine silindirin kullanıldığı makinenin geliştirilmesi izler. Günümüz ofset teknolojisinin atalarından olan bu makine ile saatte 1000 kopya baskı yapılabilmekteydi. Koenig'in kitap basımı için geliştirdiği bu teknik, gazete basımı için uyarlanmış, ilk olarak "The Times" gazetesi tarafından kullanılmaya başlanmıştır. 18. yy sonunda geliştirilen "stereotype" ve 19. yy'ın ikinci yansında geliştirilen rulo kağıda baskı teknikleri ise, bu tekniklerin yüksek tirajlı baskı için uygun olması, maliyet yüksekliği nedeniyle kitap üretimi için kullanılmamıştır. (Silindir transfer ünitelerinin kullanıldığı makinelerin geliştirilmesinin ardından, 1865 yılında günümüzde "web" baskı olarak adlandırdığımız, rulo kağıda baskı yapabilen makineler kullanıma girmiştir. Bu teknik sayesinde, bir gazetenin 1 saatte 15.000 tamamlanmış kopyasını üretmek mümkün olabılmıştır. Rulo kağıda baskı yapmayı pratik hale getiren. 1727 yılında William Ged'in keşfettiği "stereotype" dizgi metodu olmuştur. "Stereotype", dizilen sayfanın kalıbının alınarak, bu kalıbın baskıda kullanılmak üzere metalden dökümünün yapılması yöntemidir. Bu yöntemle üzerinde değişiklik yapılamayacak tek bir plaka kalıp elde edilmekteydi ve bu kalıpla değişik zamanlarda biribirinin tümüyle aynı çok sayıda sayfa basılabiliyordu. Yeniden dizgi maliyetini ortadan kaldıran bu teknik, kalıp üretmenin yüksek maliyeti nedeniyle kitap üretiminde kullanılmamış, gazete ve diğer süreli yayınların baskısında "stereotype" tekniğinden yararlanılmıştır.) Kitap üretiminde kullanılan ilk yeni dizgi tekniği, 1822 yılında İngiliz William Church tarafından geliştirilen harf döküm makineleridir. Daha önceleri, bir dizgi ustası günde 3000-7000 arası karakter dizilebilirken, mekanizasyon sayesinde bir günde dizilebilen karakter sayısı 12.000-20.000 arasına yükselmiştir. 19. yy boyunca, sağladıkları hıza karşın

hala metin bloğunun sağ taraftan hizalanmasının elle yapılmak zorunda olması gibi zayıflıkları olan otomatik dizgi makinelerinin geliştirilmesi için çalışmalara devam edilmiş, makineler giderek daha hızlı dizgi yapar hale gelmiş, otomatik hizalama problemi de "Linotype" ve "Monotype" makineleri ile çözülmüştür. Otomatik dizgi ve harf döküm makineleri, 19. yy'da baskı maliyetini aşağıya çeken en önemli yeniliklerdendir. "Linotype" ve "Monotype" makineleri ise, kullanılmaya başlandıkları 1897 yılından sonraki 60 yıl boyunca, kitap üretimindeki ana karakteristiklerin belirleyicilerinden olmuşlardır. (DÜNDAR, agt., s. 65.)

5.1.1. Teknik Yeniliklerin Kitap Biçimine Yansımaları

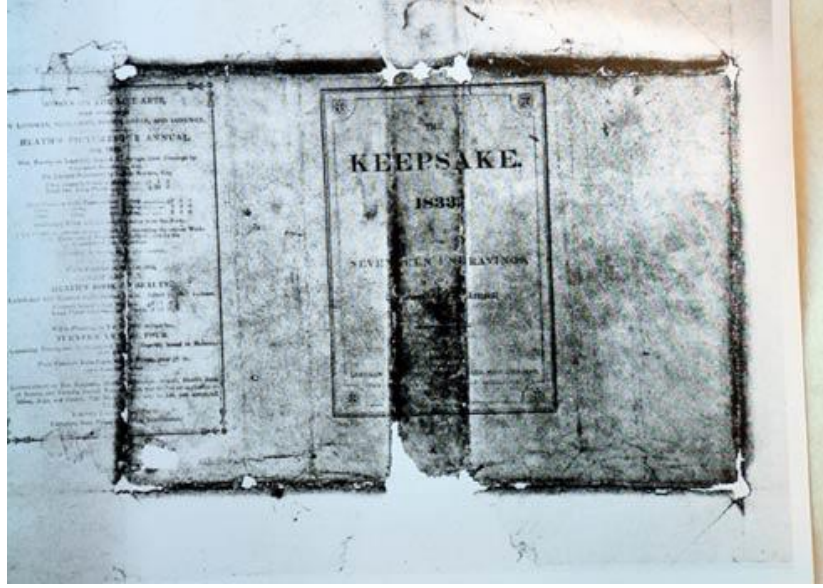
Bu teknik gelişmeler, kitabın biçiminde de bazı yenilikleri beraberinde getirmiştir. Bu yeniliklerden en belirginini, kitabın ciltlenmesi ile ilgilidir: Tarihte ilk kez İtalyan basımcı Aldus Manutius, bastığı popüler klasikleri standart bir ciltle satışa sunmuş, ancak bu uygulama yaygınlaşmamıştı. 19. yy,'a kadar ancak çok düşük gelirli okuyucuları hedef alan, düşük fiyatlı edisyonlar için standart cilt yapılmış, bunların dışında kalanlar ise "manuscript"lerde olduğu gibi, gevşekçe birbirlerine tutturulmuş, ardından kağıt paketlere konulmuş sayfalar halinde satışa sunulmuştur. Ciltleme işlemi, perakende kitap satıcıları ya da okurun kendisi tarafından yapılmış/yaptırılmıştır. Kitabın alıcısının mali durumu, cildin ne kalitede olacağını etkilemiş, okurun gelir seviyesine bağlı olarak, pahalı olan "terzi işi" ya da standart boyutlara göre önceden hazırlanmış daha ucuz ciltler tercih edilmiştir. Üst sınıf mensubu bir okurun kütüphanesinin tek bir ustanın elinden çıkma, bütünü aynı malzemeyle, aynı biçimde ciltlenmiş kitaplardan oluşması, prestij göstergesi kabul edilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 66.)

1820 yılına kadar, cilt için kullanılan malzemeler genellikle "vellum", keçi, domuz ve koyun derileridir. Bu malzemelerin kitap cildinde kullanılmasının hem olumlu, hem de olumsuz özellikleri vardır: Domuz derisi çok dayanıklı, bir cilt malzemesidir ancak üzerine boya uygulamanın zorlukları nedeniyle cilt için kullanımı verimli olmamıştır. "Vellum" da dayanıklı, üstelik boya tutabilen bir malzemedir. Ancak, özellikle ince kitap ciltlerinde kullanıldığında, kitabın kendiliğinden aralanmasına neden olur ve okuyucunun

hareketlerine karşı direnç göstermesi yüzünden de okuma işlemini zorlaştırır. 19. yy'a değin sıradan kitapların ciltlerinde genellikle koyun ve keçi derileri kullanılmıştır. Hayvan derisi çok dayanıklı bir cilt malzemesidir, ancak, içerdiği asit ve üretiminde kullanılan kimyasallar nedeniyle zamana karşı dayanıksızdır, deri kullanılarak ciltlenmiş kitaplar, bozulmalar nedeniyle çoğunlukla tekrar ciltlenerek günümüze ulaşmışlardır. Ucuz kitaplarda kullanılan keten ve kumaş ciltli kitaplar, deri ciltlere kıyasla, zamana karşı daha iyi direnebilmişlerdir. Bütün olumsuz yanlar öntesinde, deri, 19. yy'ın artan kitap üretimi göz önüne alındığında, bütün bu kitapların cildinde kullanılmayacak kadar kısıtlı ve yüksek maliyetli bir malzemedir. Bu dezavantajlar nedeniyle, 19. yy'da kitap cildinde kullanılan deri, yerini daha ucuz bir malzeme olan kumaşa bırakmıştır. Bütünüyle kumaş ciltli olarak hazırlanarak piyasaya sürülen ilk edisyonlar, Pickering'in "Diamond Classics" serisi olmuştur (1822-1832). İlk başlarda el ile yapılan ciltleme işlemi, 19. yy sonunda makinelerle yapılmaya başlamış, "cilt sanatı" bu nedenle yavaş yavaş eski önemini kaybetmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 67.)

Ortaçağda ve daha önceki dönemlerde, yatay olarak muhafaza edilme alışkanlığı nedeniyle kitabın okuyucuyla olan ilk ilişkisi ön yüzü aracılığıyla gerçekleşirken, daha önce de sözü edildiği gibi, 16. yy'dan bu durum değişmiş, kütüphanede duran kitabın okuyucusu ile ilk ilişki kurduğu yer, kitabın sırtı haline gelmiştir. 19. yy'da, kitaba daha önce kullanılmamış ve bu durumu değiştiren bir parça, "şömiz" (kitap ceket) eklenmiştir. Dünyada şömiziyle birlikte tasarlanarak satışa sunulan ilk kitap, İngiltere'de basılan "Keepsake 1833" (1833 Andacı) olmuştur. Bu kitabın ve 1800'lerin son çeyreğine kadar üretilen diğer kitapların şömizlerinin üretilme amaçları, daha önceki zamanların "ciltsiz" olarak satışa sunulan kitaplarının kağıt ya da deri kullanılarak yapılan ambalajlarından farklı değildir: İlk dönem şömizler, kitabın kirden, diğer dış etmenlerden etkilenmemesini sağlamak, kitapların üzerine yapılan derin gofrelerin zarar görmesini engellemek için yapılan bir tür ambalajdır ve kitabın ana parçalarından sayılmaz. Bu nedenle, ilk dönem şömizli kitapların okuru, şömizli bir kitabı satın aldıktan, yani şömiz "ambalaj olarak görevi"ni tamamladıktan sonra, bu parçayı saklamaz, çıkartıp çöpe atardı. Şömizin kitabın ana parçalarından birisi haline gelmesi oldukça uzun zaman almıştır: 19. yy'ın ikinci yansında şömiz üzerinde önce okuyucunun

dikkatini kitaba yöneltecek ağır illüstrasyonlar kullanılmaya başlanmış, daha sonraları illüstrasyona kitabın içerisinden alıntılanan ve kitabın içeriği hakkında bilgi verebilecek kısa metinler eşlik etmiş ve sonunda da şömizin bir "reklâm alanı" olarak sunduğu fırsatlar fark edilerek, değerlendirilmeye başlanmıştır. Bütün bu gelişmeler sonunda, zamanla şömiz, kitabın yapısal bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmış ve kitabın ömrünün şömizi ile birlikte devam etmesi alışkanlığı gelişmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 68.)



Fotoğraf 119 Keepsake kitap kapağının şömizi, 1833

19. yy'ın teknik ve sosyolojik olarak "yenilenen" dünyasında, kitaplarda kullanılan illüstrasyonlar da bu durumun dışında kalmamıştır. Okurların ilgisi arttıkça, süreli yayınlarda illüstrasyon kullanımı da artmış, bu yüzyılda daha da çok popülerlik kazanmıştır. Bu nedenle, 19. yy yayımcıları, daha çok illüstrasyonun kullanıldığı ancak maliyeti düşük ve yüksek tirajlı kitaplar üretebilmek için yeni yöntemler araştırmışlardır. Bu araştırmalar sonucunda çok sayıda yeni teknik geliştirilerek kabul görmüş, bu teknikler yayımcıların hedeflerini karşılamanın yanında, kitap illüstrasyonlarının daha yüksek kalitede üretilmesinin de yolunu açmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 70.)

Matbaanın ilk bulunduğu yıllardan başlayarak kitap illüstrasyonlarının üretiminde kullanılan, ancak 16. yy'dan sonra, bakır plakalar üzerine figürü kazıyarak yapılan gravür tekniği tarafından ıskartaya çıkartılan ahşap baskı, yeniden popülerleşmiştir. Ancak, daha önceki dönemlerde ahşap yüzey üzerine

yüksek kabartma olarak hazırlanan figür, 19. yy'da, gravür tekniğinde olduğu gibi kazıyarak hazırlanmaya başlamıştır. Ahşap oyma baskının süreli yayınlarda kullanımı çok yaygınlaşmamış, bu teknik kullanılarak genellikle kitap illüstrasyonları üretilmiştir. Ahşap baskının kitap illüstrasyonlarında yeniden kullanımı, gravür sonrasında istisnai örnekler dışında, kitap içerisinde illüstrasyonlar ve metin arasında oluşan dil farklılığının giderilmesinin, aralarında yeniden bir uyum yakalanmasının yolunu açmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 70.)

İllüstrasyon üretiminde gravür kullanımına da devam edilmiş, "aquatint". "mezzotint" gibi tekniklerle, baskıda daha fazla ara ton elde etmek mümkün olmuştur. Gravürde en önemli gelişme, bakır plakalar yerine çelik plakaların kullanıldığı yeni bir kazıma tekniğinin geliştirilmesidir. 1850'lerde en popüler dönemini yaşayan bu yeni gravür tekniği ile, bağlar kullanılan versiyonlara göre çok daha keskin hatlı, çok geniş bir ara ton yelpazesine sahip illüstrasyonlar üretilebilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 71.)

Şömizler üzerindeki illüstrasyonlarda da en çok tercih edilen teknik olan litografi, 19. yy'ın illüstrasyonlarının karakteristik özelliklerini borçlu olduğu tekniklerden birisidir. Alman Alois Senefelder tarafından "kazara" keşfedilen ve bugünün ofset baskı teknolojisi gibi yağın suyu itmesi prensibine dayanan litografi, illüstratörlere yeni sanatsal olanaklar sunarken, diğer yandan da yayımcılar için önemli olan hızlı üretilebilme ve düşük maliyet özelliklerini beraberinde getirmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 72.)

19. yy kitap illüstrasyonlarının dilini etkileyen diğer unsur, renk kullanımınıdır. 18. yy'da geliştirilen, ana renkler olan kırmızı, mavi, sarı kullanılarak renkli baskı yapılabileceği teorisini pratiğe geçirmek için yapılan çalışmalar, 19. yy'a kadar başarılı bir sonuca ulaşamamış; zamanla, iyi bir "renkli baskı" için bu üç rengin yanında "siyah" kullanılması gerektiği de anlaşılmıştır. 19. yy'da trikromi üzerine artan çalışmalar sonucu iyi bir sonuç veren, birbirinden farklı teknikler geliştirilmiştir: 1835'de, İngiliz George Baxter, siyah renkle basılmış bir görüntü üzerine trikromi renklerini yüksek baskı tekniğiyle aktarma esasına dayanan bir renkli baskı tekniği için patent almış; Fransa'da, 1837 yılında Gottfried Engelmann, geliştirdiği "chromolitography" tekniği için, İngiliz Charles Knight da 1838 yılında tahta

baskı tekniğiyle siyah renkte basılmış bir görüntü üzerine diğer renklerin metal plakalarla gravür tekniğiyle hazırlanarak basıldığı "chromoxylography" tekniği için patent almıştır. 19. yy öncesi "basılmış" kitapta "monochrome" kullanılan, maliyet yüksekliği nedeniyle nadiren el ile renklendirilen illüstrasyonlar, bu yeni teknikler sayesinde renklenmiş, kitabın el ile renklendirilmesinin sonu gelmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 73.)

Sanayi Devrimi sonrası yenilenen üretim-tüketim ilişkileri çerçevesinde, "tanıtım"a duyulan ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkan reklamcılık, o zamana kadar ağırlıklı olarak kitap ve -daha az miktarda olmak üzere- süreli yayınların enstrümanı olan tipografiyi etkilemiştir. Okunması, yani bir anlamda "tüketilmesi" için "kendisine ayrılmış bir zaman"a ihtiyaç duyan kitapta kullanılan tipografi, gelişen reklâm sektörünün ihtiyaç duyduğu "hızlı tüketim" in gereksinimlerini karşılayamamıştır. Bu gereksinimleri karşılamak üzere, 19. yy'ın başından itibaren litografi gibi yeni teknolojilerin de sağladığı destekle tipografi alanında "yenilik" arayışlarına girilmiş; serifsiz "Grotesk", üçgen serifli "Latin", düz serifli "Egyptian" gibi yeni yazı karakterleri ortaya çıkmış, ayrıca harflerin anatomileri ile oynanarak da "bold", "condensed" vb. karakter tasarımları yapılarak, kullanılmıştır. Genellikle metin dizmek için uygun olmayan, "başlık yazı karakterleri" olarak sınıflandırılabilir bu karakterler, yeni tekniklerden yararlanılarak çok büyük boyutlarda vb. dramatik etki yaratacak şekilde kurgulanarak kullanılabilmiştir. Bu yazı karakterlerinin üretimi ile uğraşan ve genellikle de daha öncekiler gibi kitap geleneğine bağlı olmayan yeni tipografların üretimleri, 19. yy kitaplarının tipografisini de etkilemiştir. Yeni karakterlerin sunduğu çeşitlilik kitaplara da yansırken, tipografideki "ustalık", ana akım kitap üretiminde kaybolmuştur. Karakterlerdeki yüksek kontrast farklılıklarının okumayı zorlaştırması nedeniyle 19. yy başında gözden düşen "modern" yazı karakterleri, bu yüzyılın ortalarında tekrar moda olmuş, özellikle Caslon'un dönem tipograflarınca "düzeltilmiş" kötü versiyonları, sıklıkla kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 74.)

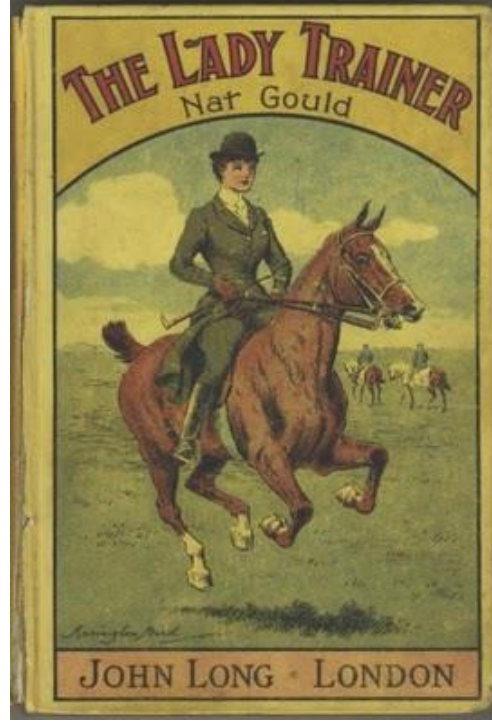
19.yy'ın eklektisist yapısı, dönemin bütün endüstriyel sanatları içerisinde kendisini en çok kitap üretimindeki süslemeci yaklaşımda gösterir: Kitap sayfası genellikle bordürlerle çerçevelenir, sayfanın üst ve altında süslemeler, paragraf başlarında inisyaller ve metin aralarında da vinyetler yer alırdı. Düşük

kaliteli kağıda basılan kitapların genellikle kumaştan yapılan ciltleri, kitabın sayfaları gibi "süslenmiş"tir. Bu dönemin "süslenmiş" kitapları, geçmişteki örneklerin inceliğini yansıtmaktan oldukça uzaktır. (DÜNDAR, agt., s. 74.)

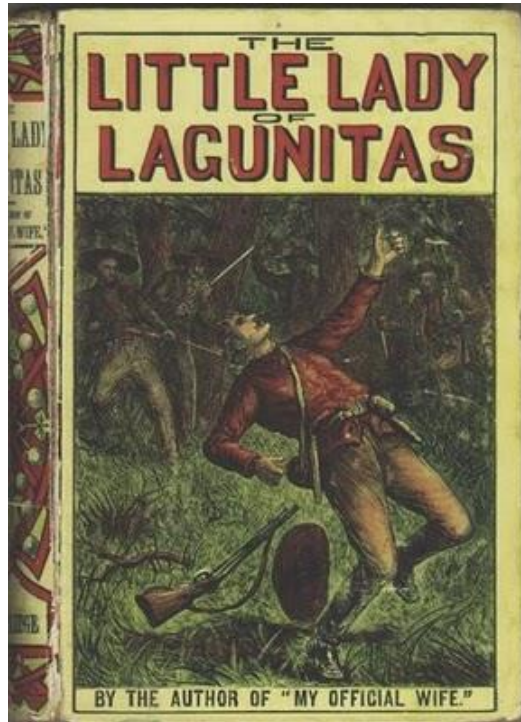
5.1.2. Yeni Kitap

Daha önce de değinildiği gibi, 19. yy öncesi basımcılığının peşinde olduğu "mükemmellik" arayışı bu yüzyılda yerini "üretim ve satış miktarlarının nasıl fazlalaştırılacağı" sorusuna verilen yanıtlara bırakmıştır. Yayımcılar açısından bu soruya verilebilecek yanıt, yeni pazarlama tekniklerinin geliştirilmesidir. Örneğin, popüler kitaplar belli zaman aralıklarında fasiküller halinde yayımlanmaya başlanmış, en son fasikül ile birlikte okura kitabın cildi de verilmiştir. Kitapların bu şekilde satılmasının faydası, her yeni fasikülü satın alacak okur sayısını bilebilmek, böylelikle de kitabın maliyetinin aşağı çekilmesidir. Bir diğer örnek, 19. yy ortalarında, ilk olarak İngiltere'de ortaya çıkan, tren istasyonlarında çok ucuz bir fiyata satılan ve popülerliklerini yüzyıl sonuna kadar koruyan ucuz kitap serileridir. Kitapların cildinde, zeminde kullanılan sarı renk nedeniyle "yellowback" adıyla da anılan bu kitaplar, genellikle kurmaca metinler içerirler. İllüstrasyonlara da yer verilen, bazen içeriği yalnızca illüstrasyonlardan oluşan bu düşük maliyetli, düşük fiyatlı kitapların yan kağıtları ve arka kapakları, sabun, ilaç gibi dayanıksız tüketim malzemelerinin ilanlarının yayımlandığı reklam alanları olarak değerlendirilmiştir. "Yellowback" kitaplar, zamanında çok fazla sayıda üretilmiş ve satılmış olmalarına rağmen, günümüzde nadir bulunan kitaplar arasındadır: Bu kitaplar, alışıldığı üzere okunduktan sonra saklanan, hayatına sıklıkla bir kütüphane rafında devam eden, tekrar okunan kitapların aksine, hızlı tüketim için vardır: Satın alınır, okunur, böylelikle de "hedflenen ömrünü" tamamlar. Sonrasında ise genellikle saklanması gereği duyulmaz. "Yellowback" kitapların çok az sayıda örneğinin günümüze ulaşmasının nedeni, bu duruma bağlanabilir. Geçmişte, belli bir ayrıcalıklı kesim dışında kalanlar için zorlukla sahip olunan bir nesne olan "kitap"ın, toplumun geneline ulaşabilmesi için basım ustaları, yayımcılar, matbaanın bulunuşundan başlayarak çeşitli denemelere girişmişlerdir. Bu denemeler ve 19. yy'ın sunduğu bütün teknik olanaklar, kitabın lüks tüketim malzemesinden gündelik

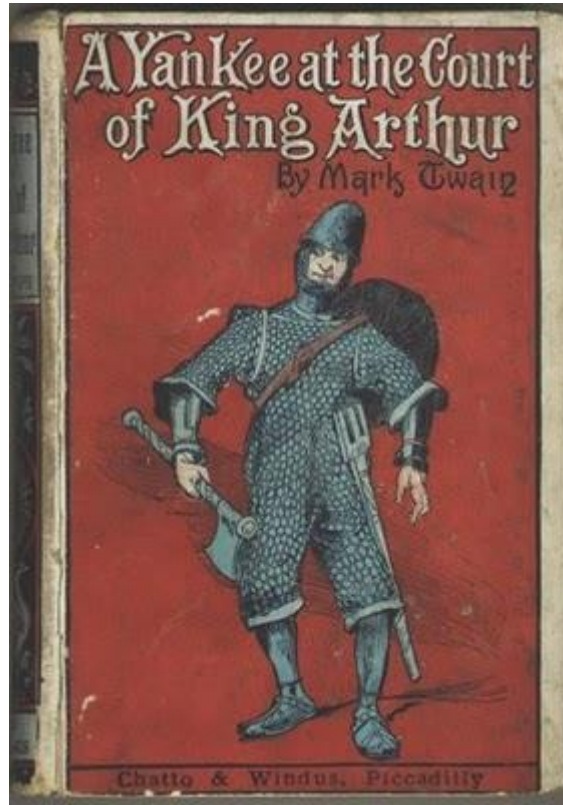
hayatın içerisinde kolaylıkla erişilebilen bir nesneye dönüşümünün, - "Yellowback" kitapların da bize gösterdiği gibi- bütünüyle tamamlanmasını sağlamıştır. Ancak, bu durum beraberinde üretilen kitapların kaliteleri ile ilgili bazı olumsuzlukları da getirmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 76.)



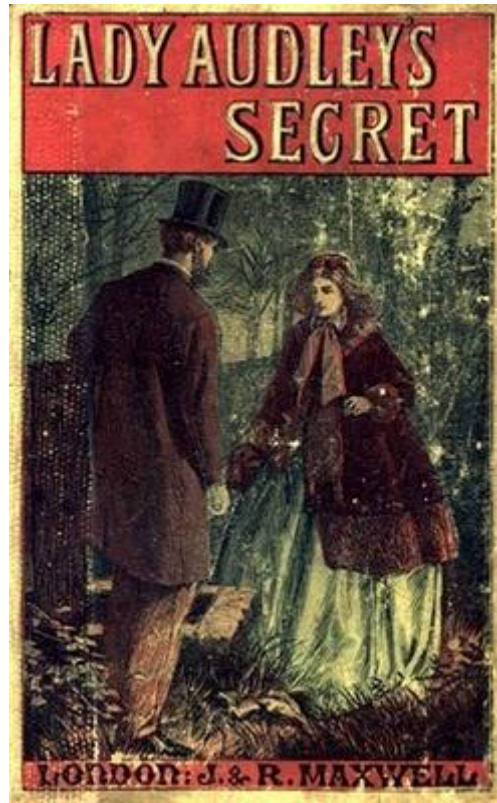
Fotoğraf 120 Bir yellowback kitap örneği, 1906



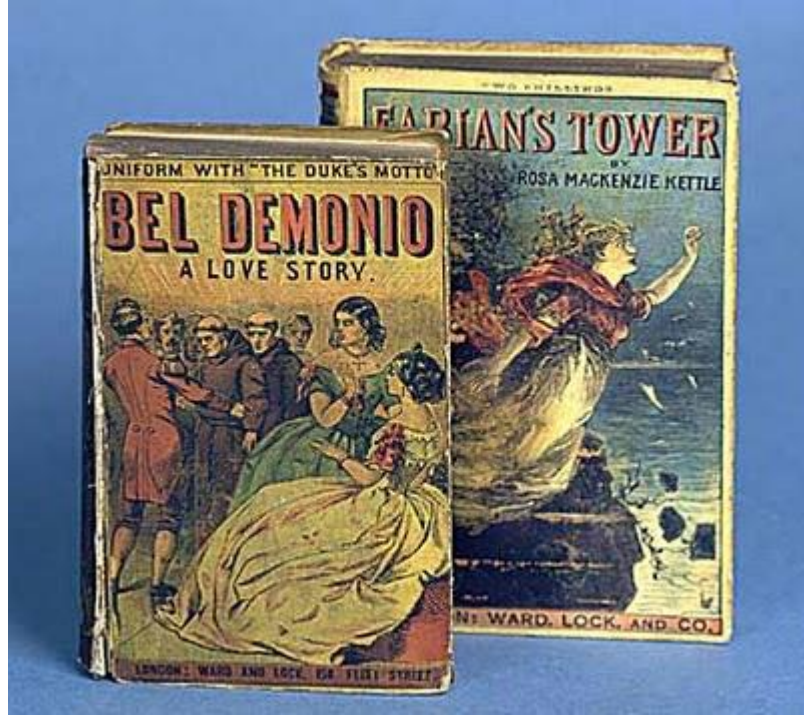
Fotoğraf 121 Bir yellowback kitap örneği, 1892



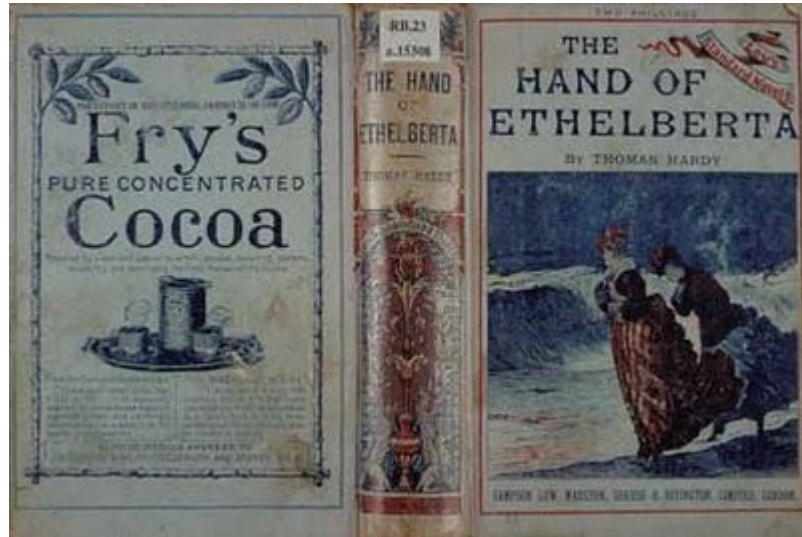
Fotoğraf 122 Bir yellowback kitap örneği, 1893



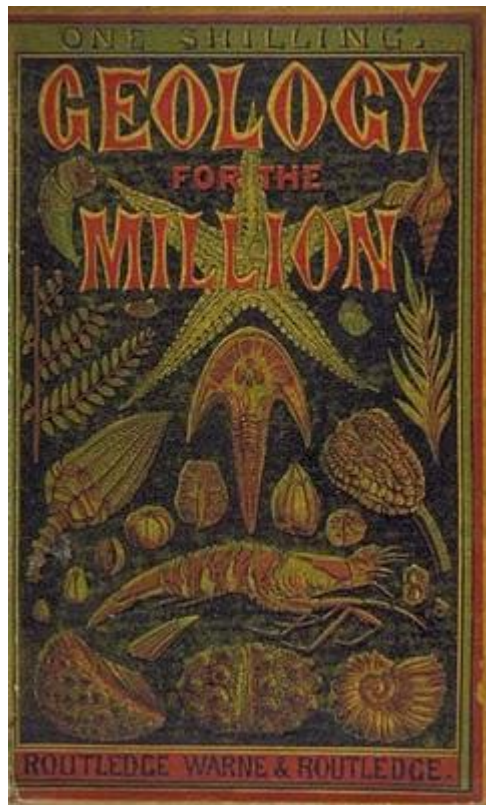
Fotoğraf 123 Bir yellowback kitap örneği, 1880.



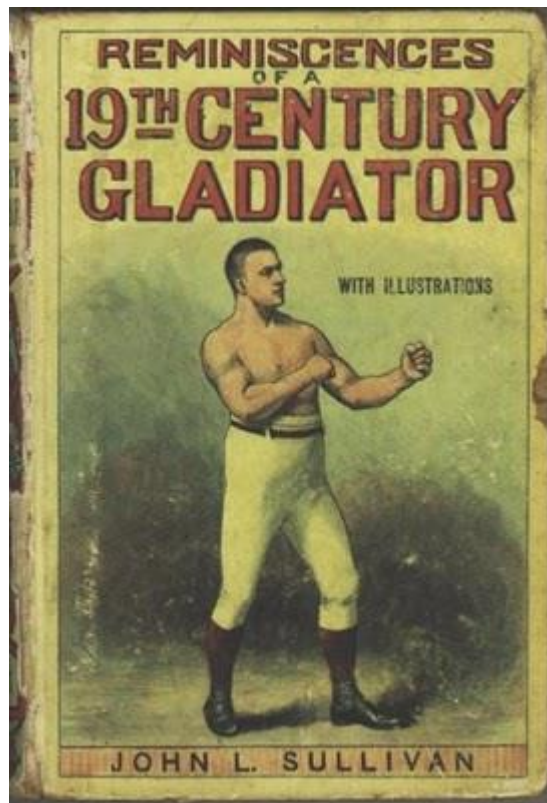
Fotoğraf 124 Yellowback kitap örnekleri, 1863. ve 1880.



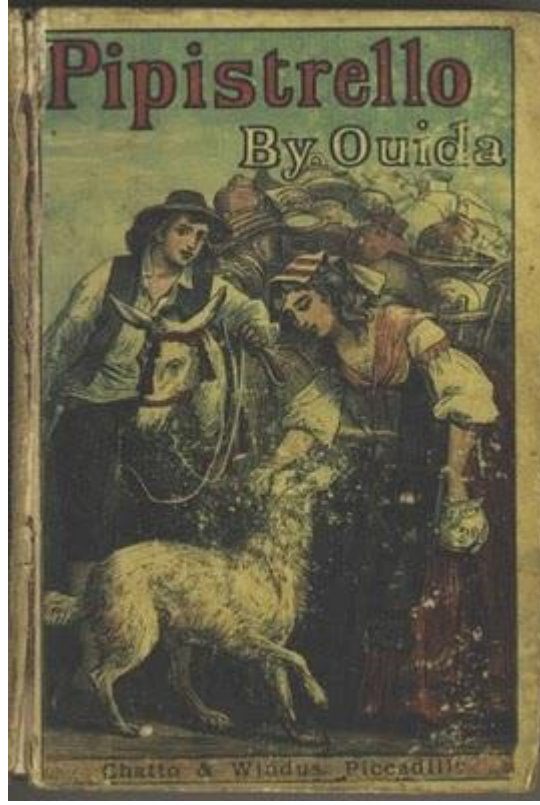
Fotoğraf 125 Bir yellowback kitap örneği, 1888.



Fotoğraf 126 Bir yellowback kitap örneği, 1863



Fotoğraf 127 Bir yellowback kitap örneği, 1892.



Fotoğraf 128 Bir yellowback kitap örneği, 1885.

20. yy'ın ilk yarısında Ashley Havinden'in yapmış olduğu, 19. yy'da üretilen kitapların kalitelerinin düştüğüne dair bu saptama, grafik tasarım tarihi üzerine kuramsal çalışmalar yapanların üzerinde uzlaştığı ortak kanıdır. (DÜNDAR, agt., s. 77.)

Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan mekanizasyon, kitap ve üretiminde kullanılan makineler arasındaki, ilişkinin yeni bir boyut kazanmasına neden oldu. Uzaktan bakıldığında, basitçe Gutenberg'in teknolojisinin geliştirilmiş hali izlenimini veren bu yeni boyut, aslında geçmiş yüzyılların basımcılarının hayalini bile kuramayacağı miktarda ve hızda üretim yapabilme yollarını açması, illüstrasyon, ciltleme vb. işlemlerinde yeni tekniklerin kullanımına başlanması gibi nedenlerle, kitabın üretiminde kullanılan makineler ile ilişkisinin bütünüyle başkalaşması şeklinde ortaya çıkmıştır. Gutenberg zamanında kitap üretimi için ilk olarak tanışılan makinelerle, mekanizasyon sonrası bir kere daha, "yeniden" tanışılmıştır. Bu yeniden tanışma ise, Havinden'in sözünü ettiği, geçmişten gelen zanaat standartlarının kırılmaya uğrayarak, -yeniden inşaa edilmek üzere- çökmesinin nedenidir. Standartların

düşmesinin diğere nedeni ise kuşkusuz, Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan toplum yapısı içerisinde değışime uğrayan okur profilidir. Okurun değışen, farklılaşan ihtiyaçlarından, "beklentilerinden" aldığı güçle iyice yükselişge geçen ve ölçekleri büyüyen yayımcılık sektörünün kendi önceliklerini yalnızca ticari kârlılık çerçevesinde organize etmesi, kitabın biçimsel standartlarında gerilemeye neden olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 78.)

Marshall McLuhan'ın birden fazla duyu aracılığıyla okuru ile ilişkiye geçen, "görsel, işitsel, dokunsal" bir nesne olarak tarif ettiği Ortaçağ "manuscript"i, hareketli matbaa harfleri ile baskı teknolojisinin geliştirilmesinin ardından başladığı dönüşümünü 19. yy'da artık bütünüyle tamamlamış, kitap "görsel" bir nesne haline gelmiştir. 19. yy eklektisizminin kitabı daha "görünür" kılmak adına, giderek kitabı bütünüyle kuşatan "nedensiz" süslemeci anlayışı, tam tersi bir sonuca yol açmış; kitap, giderek daha "görünmez" olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 78.)

5.1.3. İdeal Kitap

19. yy'ın ikinci yarısında, Pre-Rafaelit'lerinkiler başta olmak üzere, kitabı yeniden "görünür" kılmak için girişimlerde bulunulmuştur. Bu konuda en etkili, olmuş girişim ise İngiliz sanatçı, tasarımcı, yazar, William Morris tarafından kurulan "Kelmscott Press" basımevidir. Kuruluşunun ardından, aynı zamanda bir sosyalist olan ve kendisini İngiltere'ye sosyalizmi getirmeye adanmış Morris'in bütün üretiminin merkezinde yeralan "Kelmscott Press"te ve bu basımevinin başarısından aldıkları güçle kurulan küçük basımevlerinde yapılan üretim, 20. yy kitabını biçimsel olarak etkilemiştir. (DÜNDAR, agt., s. 79.)

Morris, "Kelmscott Press"ın kuruluşundan iki yıl sonra, 1893 yılında, Londra'da düzenlenen ilk "Arts and Crafts" sergisinde, "ideal kitap"ı betimleyen bir konuşma yapmıştır: Morris'e göre "ideal kitap", "sanat"ın gereklilikleri doğrultusunda, kitabın doğası neyi gerektiriyorsa o şekilde ve fiyat gibi ticari zorunluluklar tarafından kısıtlanmadan üretilen kitaptır. Bu özelliklere sahip herhangi bir konudaki, herhangi bir kitap, "ideal kitap" olabilir: Konu, "ideal kitap" için sınırlandırıcı değildir. "İdeal kitap"ta mutlaka

illüstrasyonlara yer verilmelidir. Ancak, illüstrasyon ve süsleme yan yana geldiğinde sürekli bir "kavga" halinde olduğundan, kitap tasarımında süsleme için hiçbir eleman kullanılmamalıdır. (DÜNDAR, agt., s. 79.)

Morris, bu konuşmasında kendi çağında üretilen kitapların "güzellikten" yoksun oluşundan yakınır ve dinleyicilerinden Jenson, Schüssler gibi geçmişin iyi basımcılarının süsleme kullanmadan, yalnızca yazının tasarım ve düzenlemesi ile nasıl her biri sanat eseri olarak değerlendirilebilecek kitaplar üretilebildiğinin incelenmesini ister. Sağlam bir mimarisi olan, iyi inşaa edilmiş bir kitabın herhangi bir süslemeye ihtiyaç duymadan güzel gözükeceğini söyler, iyi bir kitap "inşaa"sının yollarını üç başlık altında sıralar: Temiz ve okunaklı tasarlanmış sayfalar, iyi tasarlanmış bir tipografi ve metin blokları ile orantılı olarak kullanılan sayfa marjinleri. Bu konuşmada "ideal kitap" betimlenirken, aynı zamanda 19. yy kitabının biçimsel zayıflıkları da dolaylı olarak anlatılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 79.)

Morris'in konuşmasında kitabın biçimine dair getirdiği diğer eleştiriler ve öneriler ana hatlarıyla şöyledir: Sayfaların genelinde, harfler arasında, sözcükler arasında bırakılan gereksiz boşluklar, okumayı zorlaştırıcıdır. Okunaklı bir kitap elde edilmesi isteniyorsa, sayfadaki beyaz alanlar temiz, siyahlar ise tam siyah olmalıdır. Kitabın iç sayfaları için renkli kağıt kullanılması isteniyorsa, beyaz sayfadaki siyah -beyaz etkisini yakalayacak şekilde, siyahlar daha doygun kullanılmalıdır. Okunaklılık, büyük ölçekte harflerin nasıl tasarlandığına bağlı olduğundan, kitapta kullanılacak yazı karakteri incelikle tasarlanmalıdır. Bu tasarım bir "mühendis" tarafından değil, "sanatçı" tarafından yapılmalıdır. Kontrastlık farkı yüksek, okumayı zorlaştırıcı Bodoni gibi yazı karakterlerinin kullanılmamasının gerekliliğinden söz eden Morris, Roman yazı karakteri tasarımları için Nicholas Jenson'ın başını çektiği 15. yy Venedikli tipograf-basımcıların üretimlerinin referans alınması gerektiğini söyler, bu yazının kullanılması gereken yerleri de tanımlar: İlk ortaya çıktığında tamamen majiskül karakterlerden oluştuğu için, Roman yazı, kendi güçlü olduğu taraf olan majiskül haliyle, başlıklarda kullanılmalıdır. Metin dizmek için ise miniskül Gotik karakterler tasarlanarak kullanılmalıdır. Gotik yazının okunmasını zorlaştıran yapısal özellikleri nedeniyle, tasarlanacak

karakterler; daha okunaklı yarı-Gotik karakterler olmalıdır. (DÜNDAR, agt., s. 80.)

Morris, 19. yy öncesinde üretilmiş kitapların -daha önce de değinildiği gibi- yeniden ciltlenmesi gereği duyulduğunda kesilerek, boyutlarının değişmesinden, böylelikle de ilk elde oranlı olan marjın ilişkilerinin bozulmasından yakınır. Kitap, nadiren tek sayfasını gördüğümüz, iki karşılıklı sayfaya aynı anda bakmayı gerektiren bir yapıya sahiptir ve eski basımcılar bu durumun farkında olarak tek bir sayfa değil, "karşılıklı sayfalar" tasarlamışlar; marjinlerin nasıl olması gerektiğine dair kurallar geliştirmişlerdir: Kitabın sırtına yakın, uzun kenara paralel marjın, en dar olanıdır. Sayfanın üstündeki marjın sırtına yakın olandan daha geniş, sırtın karşısına gelen marjın üst manjinden daha geniş ve son olarak da, sayfanın altında bulunan, en geniş bırakılması gereken marjindir. Morris, bu oranlara müdahale etmenin "insanlık suçu" olduğunu, oranları yanlış bir kitaba bakmanın tahammül edilemez bir etkisi olacağını ve bu nedenle de kağıt hesabının çok doğru bir şekilde yapılması gerektiğini söyler. Morris'in oranlarla ilgili yakınmasına neden olan bir diğer durum ise, küçük boyutlu kitapların daha pahalı, büyük boy "prestij" edisyonlarının yapılmasıdır. Ne küçük boyutlu bir kitap için doğru olan marjın ölçüleri, büyük boyutlu olan için doğru olacak, ne de büyük olanın marjinleri küçük olan için doğru olacaktır. Küçük boyutlu kitabı yalnızca ölçeğini değiştirerek büyük boyda üretip, insanlara daha pahalıya daha çirkin kitaplar satmak yerine, bu kitapların "ayrı iki kitap" olarak tasarlanması gerektiğini, eğer bu işe ayrılacak maddi kaynak yoksa da büyük boyutlu edisyon üretmek yerine, ucuz edisyonu "bakılmaya değer", iyi bir tasarımla üretmeye odaklanılması gerektiğini belirtir, bunun yanında, "Yalnızca küçük boyutlu kitaplar, rahat okunan kitaplardır." yaklaşımını yanlış bulduğundan bahseder. (DÜNDAR, agt., s. 81.)

Morris'in konuşmasında kitabın biçimine dair sözünü ettiği son detay, kullanılan kağıt ile ilgilidir: 16. yy başına kadar kalitesiz kağıda rastlamanın neredeyse imkansız olduğundan bahseden Morris, kendi zamanında üretilen kağıtların kötülüğünden yakınır. "İdeal kitap" için ise, elde üretilmiş kağıt kullanılmalıdır. Eğer, makinede üretilmiş kağıt kullanılması zorunluysa da sanki "lüks" ve "kaliteli"ymiş gibi davranmayan, kendisi ne ise onu gösteren

kağıt kullanılmalıdır. Yani, el yapımı taklidi, kalın bir kağıt yerine, gazete basımında kullanılmak üzere üretilmiş ucuz kağıdın kitap üretiminde kullanılması yeğdir. Ayrıca, el yapımı kağıt kullanırken de çok kalın, ağır kağıtlar küçük boyutlu bir kitapta kullanıldığı takdirde, kitabın rahat okunmasına engel olacağından, dikkatli olmak gerektiğini söyler. (DÜNDAR, agt., s. 82.)

William Morris, "eski ustalar"ın üretim yöntemlerinin benimsenmesi gerektiğini önerirken, aslında üretimde geleneksel metotların kullanılması konusuna dogmatik yaklaşmamış, tasarladığı harfleri makinelerde kestirmiş ve yeni gelişmekte olan fotoğraf teknikleri ile bazı imajlar üretmiştir. Yine de, Morris'in kitap üretiminde makineler ile arasındaki mesafe, bundan daha yakın olmamıştır. William Morris, varlıklı bir ailede doğmuş ve işçi kesiminin maruz kaldığı koşullar ile hiç yüz yüze gelmemiş olmasına karşın, sosyalist hareketi benimsemiş ve bu hareketin aktif sözcülüğünü üstlenmiştir. Morris'in üretiminin tamamı, 19. yy mekanizasyonunun insan üzerindeki yabancılaştırma etkisini ortadan kaldırmaya yöneliktir. Bu bağlamda, Morris'in endüstrileşmeye karşı tepkilerinden olan "Kelmscott Press" kitaplarının değerlendirilmelerinin Havinden'in dediği gibi Morris'in "geleceği görememesi" üzerinden yapılabileceği tartışılmalıdır. Buna karşın, William Morris'in üretimi, kitabın metni taşıyan "saydam" bir nesneden bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır. "Kelmscott Press" kitapları, kitabın sanatsal üretime dair bir nesne olması yönünde tarihte önemli bir yere sahiptir. (DÜNDAR, agt., s. 85.)

20. yy'a geçilirken, "yeni" kitabın ne olması gerektiğine dair denemeler ana akım yayımcılık dünyasının değil, özellikle "Kelmscott Press"ın üretiminin de etkisiyle kurulan küçük basımevlerinin ilgi alanını oluşturmuştur. Modernizme geçilirken ortaya çıkan sanat akımlarının hiçbirisi, "kitap" üzerinden yapılan üretimi, ana üretim eksenlerinden birisi olarak benimsememiştir. Bu durum, ancak Rus Fütürizmi dönemine gelindiğinde kırılmaya uğramıştır. Modernizmin başlangıcından, Rus Fütürizmi dönemine kadar geçen zaman boyunca, "kitap üzerine" ya da "kitap üzerinden" üretim yapan az sayıdaki önemli sanatçıdan birisi "Viyana Secession" hareketi üyelerinden Oskar Kokoschka olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 86.)

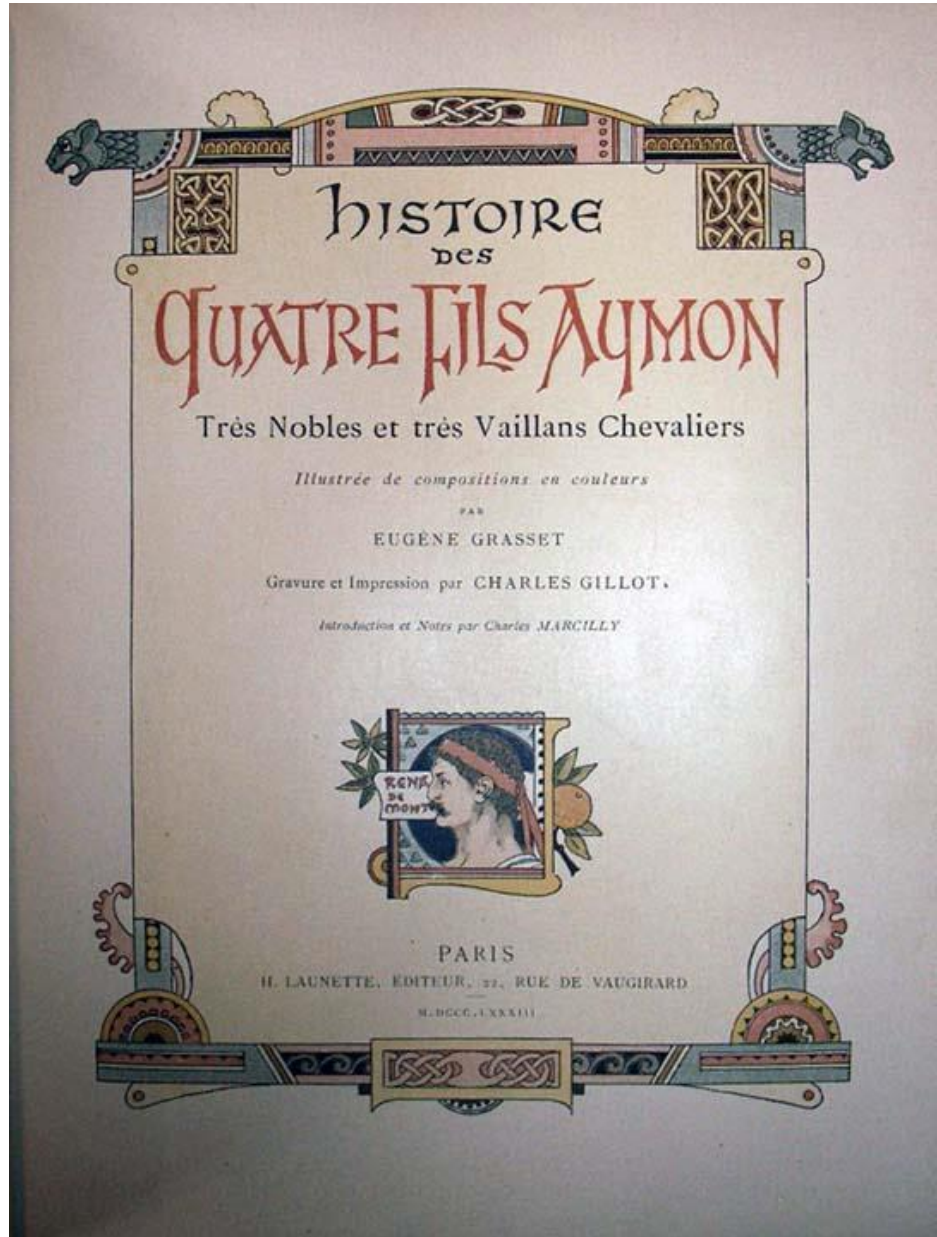
1890'larda başlayan "Viyana Secession" hareketi süresince en aktif üretim, resim ve uygulamalı sanatlar alanlarında gerçekleştirilmiştir. Bu hareket çerçevesinde grafik sanatlar alanında da önemli örnekler ortaya konulmuş olmasına karşın, Oskar Kokoschka dışında "kitap" ile ilgilenen bir başka sanatçı olmamıştır. Kokoscha'nın kitaba duyduğu ilgi; cilt, tipografi, illüstrasyon gibi kitabın üretimine dair çeşitli alanlara yayılır. Kokoscha, "William Morris'in kendisi üzerinde bıraktığı etkinin direkt olarak izlenebileceği bir yaklaşımla kitap üzerine seminerler vermiş, ayrıca çeşitli kitaplar üretmiştir. Bunlar arasında en öne çıkan örnek, 1903 yılında ürettiği, "Die Träumenden Knaben"dir. (Türkçeye "Hayalci Oğlanlar" olarak çevrilebilir.) Kokoschka'nın öğrencilik zamanında rastladığı ve hakkında fanteziler kurduğu bir kadına aşk mektubu olarak kurguladığı bu kitap, biçimsel referanslarını, döneminin resimli çocuk kitapları tasarımlarından alır. Kokoschka, bu kitabın tasarımında metin ile illüstrasyon arasında bir "ön-arka" ilişkisi kurgulamış; metni ikincil planda algılanacak şekilde yerleştirerek, iletişimi illüstrasyona odaklamış, kurguladığı bu yapıya "resim-şiiir" (*picture poem*) adını vermiştir. Kendisinden kısa bir süre sonra Rus Fütüristleri tarafından yapılacak ve "kitap"ı yeniden tanımlayan çalışmaların yanında her ne kadar konvansiyonel bir yapıya sahip olsa da, Kokoschka'nın çalışmaları, hem bu örnekte olduğu gibi tasarımı dışarıdan bir biçimsel, referansın üzerine kurgulaması, hem de modernizme geçiş döneminde "kitap"ın yeniden değerlendirilmesine dair bir deneme olması nedeniyle önem taşır. (DÜNDAR, agt., s. 87.)

"Die Traumenden Knaben'den çok daha erken bir tarihte, 1883 yılında yayımlanan "Histoire des quatre fils Aymon", modernizme geçiş döneminde, kitabın biçimlenişine dair yapılmış önemli denemelerden bir diğeridir. Kitap, 13. yüzyıldan kalma bir kahramanlık destanının, Eugene Grasset tarafından uyarlanmasıdır. Üretimi Art Nouveau hareketinin özelliklerini taşıyan Grasset'nin tasarladığı ve illüstrasyonları yaptığı, "Histoire des quatre fils Aymon", William Morris ve Kokoscha'nın kitaplarında da olduğu gibi -üstelik çok daha erken bir tarihte-, sayfanın bütün elemanlarının birbirleri ile ilişki içerisinde, bütünleşmiş bir yapı oluşturacak şekilde kurgulanmasına dair,

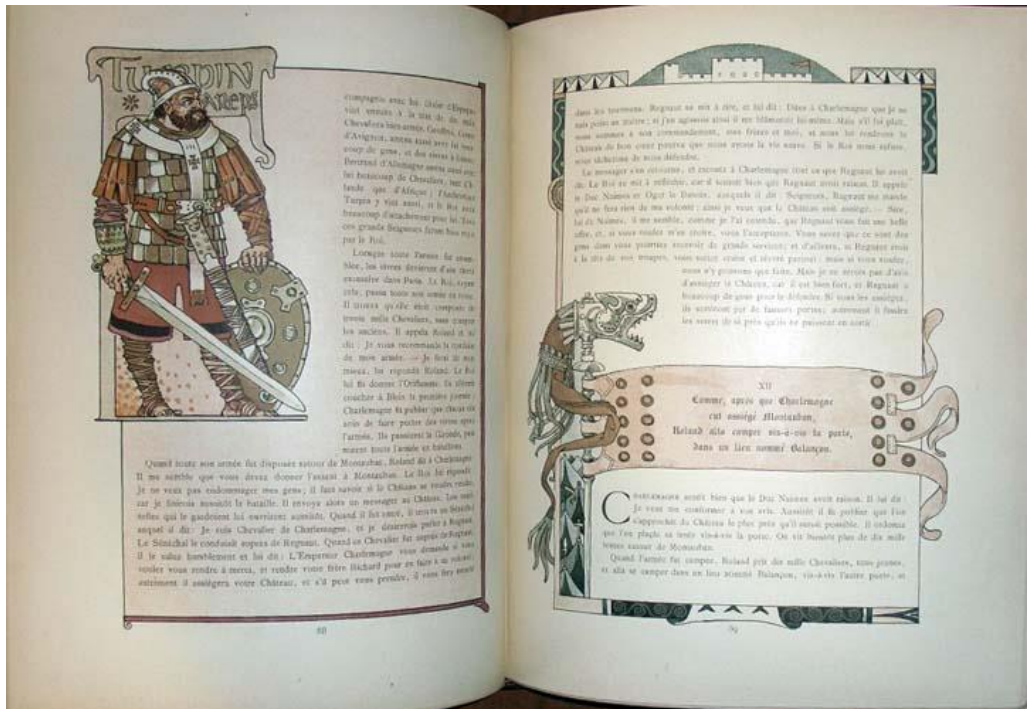


Fotoğraf 129 Oskar Kokoscha'nın, Die Traumenden Knaben kitabından sayfa görünümü, 1908.

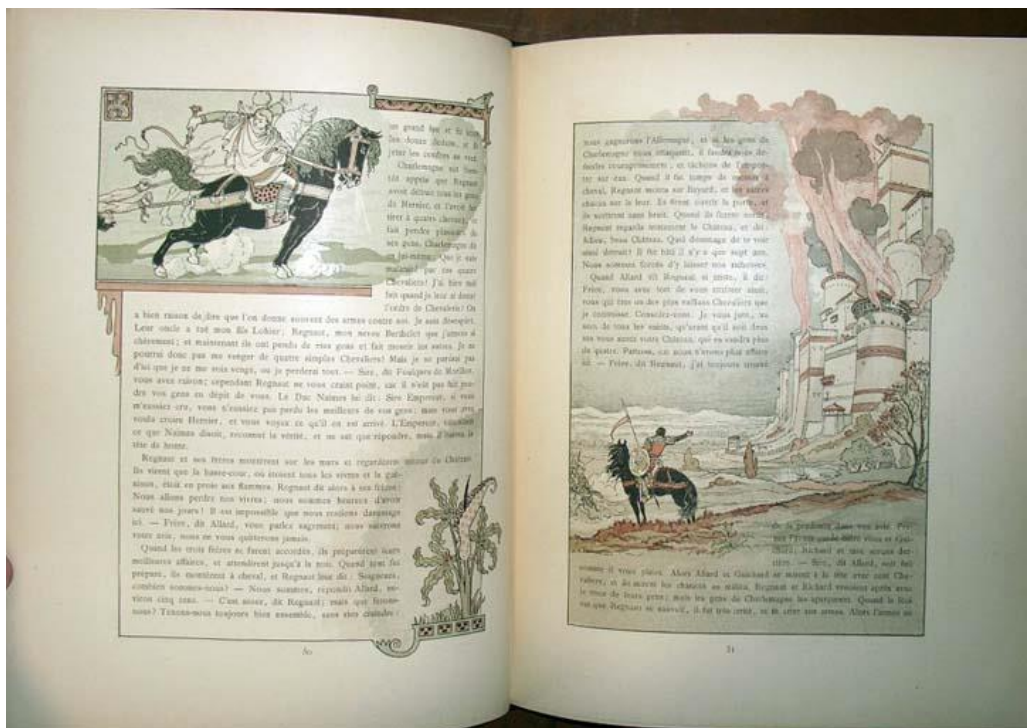
yenilikçi bir örnek sunar. Grasset, yazının ve illüstrasyonların eş zamanlı üretilmesine olanak sağlayan, o zaman için yeni bir teknik olan "fotogravür" tekniğini ilk kullanan illüstratördür ve kitabın görsel biçimlenişindeki "bütünlük", bu teknik olanağın Grasset tarafından etkili kullanılması ile de ilgilidir. "Histoire des quatre fils Aymon", aynı zamanda daha sonra değinilecek olan "livre d'artiste" kitapların habercilerindendir. (Dilek BEKTAŞ, "Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi", s. 20.)



Fotoğraf 130 Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı örneği, 1883



Fotoğraf 131 Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı iç sayfa örneği, 1883.



Fotoğraf 132 Eugene Grasset, Histoire des quatre fils Aymon kitabı iç sayfa örneği, 1883.

6. BÖLÜM

6.1. YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞI KİTAPLAR

6.1.1. Elit Kitaplar

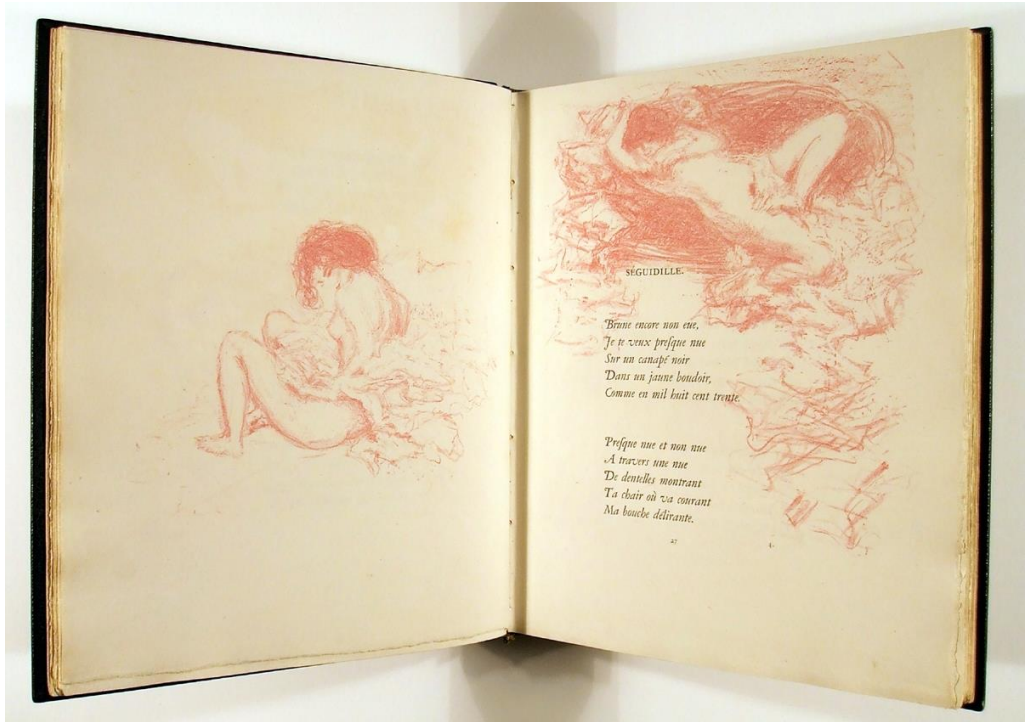
Endüstri Devrimi'nin ardından ortaya çıkan kapital sahibi eğitimli üst-orta sınıfın lüks ve sanatsal tüketime duyduğu açlık, 19. yy'da güzel sanatlar pazarının genişlemesine neden olmuştur. "Elit Kitaplar", bu genişleyen pazarın doğrudan bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Çok uzun zamandır kitap dünyasının bir kolu olan, büyük boyutlu, pahalı ve özel malzemeler kullanılarak, ince işçilikle ve sınırlı sayıda üretilen, elit pazarı hedefleyen lüks edisyonlara Endüstri Devrimi sonrası giderek artan ilgi, yayımcıların dikkatini çekmiştir. Bu ilginin, lüks edisyonlar ile benzer biçimsel özellikler taşıyacak ve plastik sanatların uzantısı olarak değerlendirilebilecek "kitap"ların üretilmesi yoluyla, kendileri için pazarlarını geliştirecek bir faydaya dönüşebileceğinin ilk ayırdına varan yayımcılar, Parisli iki sanat tüccarı olmuş; 1890'da Ambroise Vollard, bu tarihten on yıl sonra da Daniel-Henry Kahlweiler, "Elit Kitaplar" türünün ilk örneklerini yayımlamışlardır. (DÜNDAR, agt., s. 92.)

"Elit Kitaplar", kaliteli malzeme ve işçilikle, sınırlı sayıda, inceliklerle üretilmiş illüstrasyonlu kitaplar olarak tarif edilebilir. Bu kitapların ilk dönemlerinde genellikle Dante, Ezop, Shakespeare gibi ustaların klasik metinleri, nadiren güncel yazarların ürettiği metinler kullanılmış; illüstrasyonlar ise Pierre Bonnard, Henri Matisse, Joan Miro, Max Ernst, Pablo Picasso gibi, 20. yy sanatının çok etkili isimleri tarafından yapılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 93.)

İlk dönem "Elit Kitaplar"larda editörlük, görevi, sıklıkla yayımcının kendisi tarafından üstlendi. Bu "yayımcı/editör"ler genellikle kitabın üretiminde yer alacak kişilerle birbirlerinden bağımsız antlaşmalar yapar, bu kişiler birbirleri ile etkileşim içerisinde çalışmazlardı. Zaman içerisinde bu durum değişikliğe uğrarken, sanatçı ve yazar arasındaki etkileşim artmış, bu ikili arasındaki işbirliği derecesinin ne olacağını belirlemeye dair inisiyatif ise genellikle sanatçıya bırakılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 94.)

"Elit Kitaplar" tarihi, bu kitapların üretimlerine katılan sanatçılar tarafından inceliklerle yapılmış çalışmalarla dolu olmasına karşın, bu

kitaplar, "sanatçı kitaptarı" kavramı bağlamında sınıflandırılmanın çok uzağındadırlar. Kitaba dair -sıklıkla karıştırılan- bu iki "tür" arasındaki fark, "Elit Kitaplar"ların konvansiyonel yapısından kaynaklanır. Bu kitaplar, biri metne, diğeri illüstrasyona ayrılmış karşılıklı sayfalardan oluşan kurgusuyla, kendinden önceki dönemlerde üretilmiş olanların üzerine yeni bir şey söylemezler. Paul Verlaine'in erotik aşk şiirleri ve Pierre Bonnard tarafından bunlar için üretilmiş illüstrasyonlardan oluşan Ambroise Vollard'ın yayımladığı "Parallelement" gibi biçimsel açıdan daha maceracı ilk dönem "Elit Kitaplar" örneklerinin ardından, bu türün daha sonra üretilen örnekleri iyiden iyiye "kalıpların" içerisine kapanmışlardır. 20. yy'ın geç dönemlerinde üretilenler ise, yaygınlık kazanmış sanatçı kitaplarının yol göstermesiyle, kendi malzeme ve sınırlarının ilerisine geçmeye çalışan örnekler barındırırlar. "Elit Kitaplar", kitabın kavramsal, biçimsel, -Mallarme'nin de önerdiği gibi" metafiziksel yapısına yapılacak müdahaleler ile ortaya bir sanat nesnesi çıkartmak, "yeni bir kitap" önermekle ilgili dertler taşımazlar. Bu bağlamda, üretiminde bir sanatçının da yer aldığı ya da doğrudan bir sanatçı tarafından üretilen her kitabın sanatçı kitabı olması gerekmediğinin de birer göstergesidirler. (DÜNDAR, agt., s. 94.)

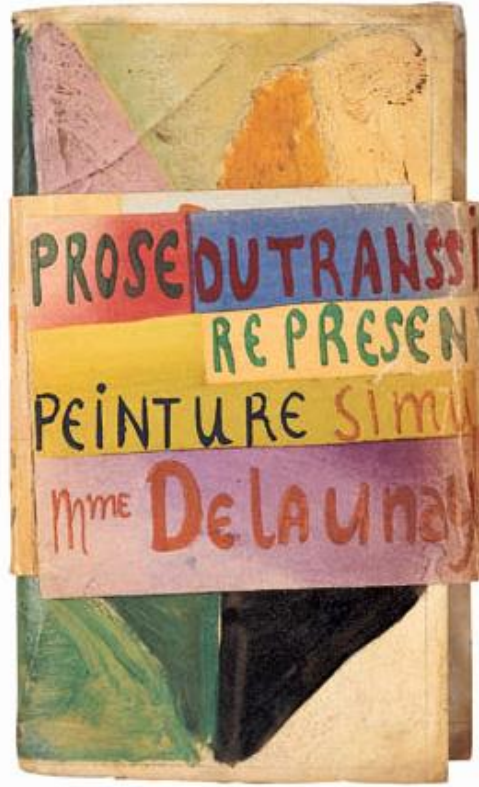


Fotoğraf 133 Parallelement kitabının iç sayfalarından illüstrasyon örneği, 1889.

6.1.2. Simültane Kitap

Bu kitaplarla aynı dönemde, bir şair ve sanatçının ortaklığında üretilen ve "Elit Kitaplar"lar gibi, "lüks edisyon" sınıfının üyesi olarak değerlendirilebilecek bir kitap; bunların aksine, içerik ve biçim açısından kitabın "kitap" olma haline dair yeni şeyler söylüyor oluşu ve kitabın biçiminin sunduğu olanaklar bağlamında çağdaşı sanatçı ve yazarlar üzerinde yol gösterici etkileri açısından önemlidir: Şair Blaise Cendrars'ın yazdığı ve ressam Sonja Delaunay-Terk ile birlikte tasarladıkları "Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France" (Sibirya Ekspresi ve Fransalı Küçük Jeanne için Nesir). 1913 yılında yayımlanan ve "Şiirler, simültane renkler, üst üste konulduğunda Eyfel Kulesi'nin yüksekliğine erişen, her biri numaralanmış ve İmzalanmış 150 kopya" alt başlığını taşıyan bu kitap (Bu alt başlık, kitabın "katlanmış" kapalı halinin etrafına geçirilmiş parşömen bir bant üzerinde yazılıdır.), çok büyük boyutlu tek bir parça kağıdın önce kısa kenarının ortasından ikiye, sonra da akordeon olarak katlanmasıyla elde edilmiş, o dönem için alışılmadık bir biçime sahiptir. 22 panelden oluşan kitap, tamamen açıldığında, uzunluğu 2 metreyi geçer. (DÜNDAR, agt., s. 95.)

Cendrars'ın şiiri, "Sibirya Ekspresi"ni çağrıştıracak şekilde, kitap içerisine diklemesine yerleştirilmiş; dizilmesinde farklı yazı karakterleri kullanılmış, şiirin dizeleri, "illüstrasyonlar" ile ilişkilenecek ve anlamsal değişimleri takip edecek şekilde farklı renklerde, tipo baskı yöntemiyle basılmıştır. Paragrafların dört tarafında ve kitabın diklemesine sol tarafının tamamında, Sonja Delaunay-Terk'in parlak, canlı renklerin birbirine geçtiği, soyut geometrik şekiller olarak kurguladığı ve hazırlanan görüntünün stensil yardımıyla suluboya ya da guaj ile renklendirmesi esasına dayanan "pochoir" tebliğiyle ürettiği "illüstrasyonlar" bulunur. Kitapta metin ve soyut şekiller, birbirleriyle ayrılmaz bir ilişki içerisinde kurgulanmıştır, öyle ki kitap kapalıyken içerisindeki metin başından sonuna kadar takip edilebildiği halde, gerçekten "okunabilmesi" için, tamamen açılması gerekir. (DÜNDAR, agt., s. 96.)



Fotoğraf 134 Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France şiir kitabı dış kapak görünüm, 1913.



Fotoğraf 135 Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France şiir kitabı iç görünüm, 1913.

" Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France " yayımlanana değin, grafik tasarım bağlamında bu denli büyük boyutlu bir "okunacak" yüzey ile yalnızca afişlerde karşılaşılmasıdır. Afişle izleyicisi arasında ise, kitapla okur arasındaki zamana yayılmış, "kişisel" ilişkisi gelişmez. Bunun yerine, afişin yapısı ve üstlendiği işlev gereği, izleyici afiş üzerindeki yazılarla "okumak" yerine, "bakarak" ilişki kurar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, " Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France ", bu denli büyük bir yüzey üzerinden "okunan" ilk kitaptır. (DÜNDAR, agt., s. 96.)

Sonja Delaunay-Terk ve eşi ressam Robert Delaunay, bütünüyle soyut ve nesnel olmayan bir resim anlayışı geliştirmiş, kullandıkları saf renklerin sağladığı lirik efektleri "simültane kontrast" olarak adlandırmışlardır. Cendrars ve Sonja Delaunay-Terk, bu anlayışla resimlenmiş kitabı, "ilk simültane kitap" olarak adlandırırlar. Bu kitabın biçimsel yenilikleri ve "simültane kitap" düşüncesi, özellikle Rus avangard sanatçı ve yazarları üzerinde etkili olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 96.)

6.1.3. Rus Avangard Kitabı

Endüstri Devrimi'nin ardından, 19. yy'da Avrupa'da basılan süreli yayınların miktarında büyük bir patlama yaşanmıştır. Bu durum bilginin dolaşımı için yeni yollar yaratırken, farklı disiplinlerden kişilerin; sanatçı, yazar ve diğer alanlardan yaratıcıların kendi aralarındaki iletişim ve etkileşimde artışı tetiklemiştir. 20. yy başına gelindiğinde, William Morris'te olduğu gibi, sanatçıların politik görüşleri işlerine yansımaya başlamış, Mallarme'nin kitabın süregelen anlamda kavramsal varlığı ve bu varlığın dönüşmesi gerektiği hal üzerine insanları yeniden düşünmeye zorlamıştır. Aynı dönemde, yenilenen üretim-tüketim ilişkilerine paralel olarak gelişen grafik tasarım, "kitap"ın biçimine dair yeni olanaklar sunmuştur. Diğer taraftan, kitabın düşük maliyetle de üretilebilen bir nesne oluşu, içerisinde çok miktarda bilgi taşıyabilmesi, bir yerden diğerine rahatlıkla taşınabilmesi ve en önemli özelliklerinden birisi olarak uzun ömrü ve rahatlıkla el değiştirebilmesi, sanatçıları kitap üzerinden üretim yapmak konusunda cesaretlendirmiştir. Bütün bunlar, 20. yy başında, kitabın bir sanat nesnesine dönüşümünün yolunu açmıştır. Bu dönüşümün "merkez" üretimi, Rus avangardı olmuştur. 20. yy başı

avangard Rus sanatçılarının, Sembolistlerin "bir duygunun aynı anda farklı medyalarda temsil edilmesi; bir ortamdan diğerine aktarılması" esasına dayanan "sineztezi" pratiği üzerine kurgulanmış estetik anlayışından etkilenmeleri ve birden fazla sanat dalı ile "ilgilenen" hibrid kimlikleri; bu sanatçıların disiplinlerarası sanat yapıdan üretmeleri için kavramsal bir zemin oluşturmalarını sağlamıştır. Bu kavramsal zeminin ortaya çıkışı, aynı zamanda konvansiyonel kitap üretimine dair bütün alışkanlıkların yeniden inşa edilmek üzere yıkılması anlamını taşımaktadır. (DÜNDAR, agt., s. 99.)

Aynı zaman diliminde var olan "Elit Kitaplar" ve Fütürist kitap, bütünüyle zıt karakterlere sahiptirler: Pahalı malzemeler kullanılarak, ince işçilikle üretilen, "rafine" kitaba karşın; ucuz, sıklıkla "bulunmuş" malzemeler kullanılarak "yapılan", gündelik hayatın içerisinden çıkmış, kalabalık, "inceltilmemiş" bir kitap. (DÜNDAR, agt., s. 99.)

Fütürist kitabın karakteri, diğer 20. yy başı modernist hareketlerde de olduğu gibi, eskiden var olan estetik anlayışını yıkıp, yerine yenisini inşa etme ihtiyacından kaynaklanmış; bu estetik anlayış, doğrudan dilin yeni sembolik biçimlerinin keşfinin peşinde gelişmiştir. Rus Fütürizmi, özellikle 1910'larda, sözel ve biçimsel folklor kaynaklarından beslenmiş, bu kaynakları Kübizm'in analiz ve parçalama yöntemleri ile sentezleyerek kendi dilini yaratmıştır. Özellikle erken dönemlerde üretilen Fütürist kitap, bu dilin nasıl olması gerektiğine dair biçimsel denemelerin gerçekleştirildiği, mükemmel bir "laboratuvar" olarak değerlendirilebilir. Bu "laboratuvar"da sözcük, sanat olayına dönüşürken, kitap da kendi tarihinde ilk defa iletişim için işlevini kaybetmiş, bunun yerine otonom bir sanat nesnesi olarak kendi yeterliğini kazanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 100.)

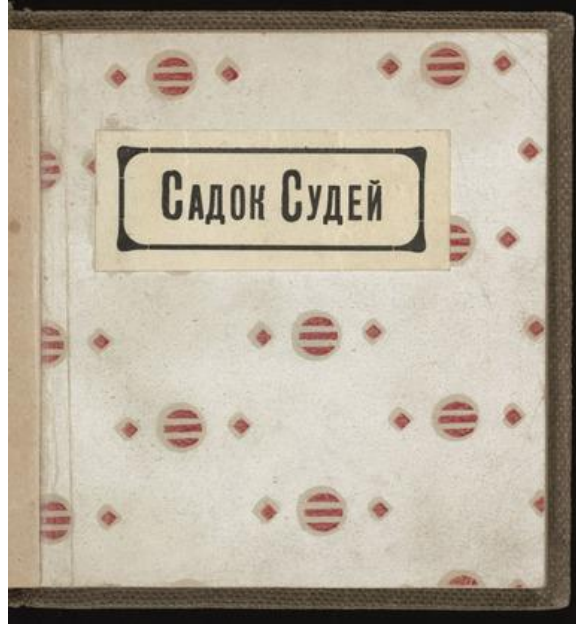


Fotoğraf 136 Filippo Marinetti'nin kitap kapağı tasarımı, 1912

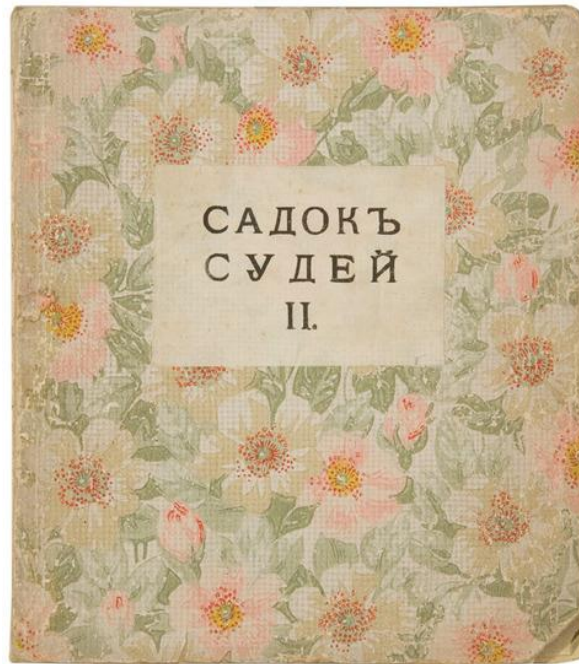
Bu sürecin başlangıcında, Rusya'da kitap üretimiyle ilgili en önemli figürlerden birisi, şair Kruchenykh olmuştur. Kruchenykh, 1912 yılında litografi tekniğini kullanarak, ilk Fütürist kitapları üretmiş, kendisinin daveti üzerine Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Olga Rozanova, Nikolai Kul'bin, Pavel Filonov, Khlebnikov, Vasilii Kamenskii, David Burluk ve Mayakovski biraraya gelerek, "Kübo-Fütüristler" olarak da bilinen "Gileia" adında bir grup oluşturmuşlardır. "Gileia" gurubunun üyeleri, sanatçılar ve çoğunluğu sanat eğitimi almış, üretimlerinde görsel öğelere önemli yer veren şairlerdir ve bu kişiler, kitabın doğasına dair ne varsa, hepsiyle hesaplaşma içerisine girmekten çekinmemişlerdir. Kruchenykh ve arkadaşlarının kitaba dair "alışkanlık"ları yıkarken korudukları tek öğe, kitabın okurun elinde tutarak, sayfalarını çevirerek ilişki kurduğu bir nesne olma durumu, yani "kodeks" biçimi olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 101.)

Grup tarafından 1910 yılında üretilen ve grubun ilk edebi yayını olma özelliğini taşıyan "Sadok Sudei" (Yargılar İçin Bir Tuzak), duvar kağıdı üzerine tipografi yöntemiyle, 300 kopya üretilmiştir. İkinci "Gileia" kitabı, 1912 yılında, çuval bezi üzerine tipografi yöntemiyle 600 kopya olarak

üretilen "Poshchechina Obshchestvennomu vkusu V. Zashchitu svobodnogo iskusstva. Skithi, proza, stat'i" (Ulusal Beğeninin Suratına Bir Tokat: Serbest Sanatın Savunulması, Şiir, Düzyazı ve Denemeler) kitabıdır. Bundan bir yıl sonra, 1913 yılında "Sadok Sudei II", birincisinde olduğu gibi duvar kağıdı üzerine tipo baskı yöntemiyle üretilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 101.)



Fotoğraf 137 Sadok Sudei kitabının dış görünümü, 1910.



Fotoğraf 138 Sadok Sudei II kitabının dış görünüşü, 1914.

Fütürizmin uzlaşmaya karşı tavrı, bu kitaplarda ve daha sonra üretilen Fütürist kitaplarda yalnızca içerik tarafından belirlenmez. Bu kitaplarda, biçim, içerikle birlikte konuşur. (DÜNDAR, agt., s. 101.)

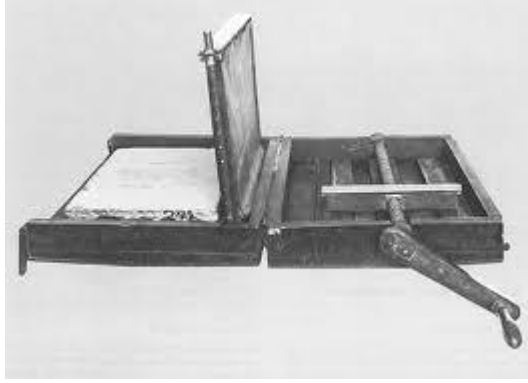
Fütürist kitaplarda "biçim" in anlatım aracı haline dönüşmesi, biçim ve üretime dair basılı kitap geleneği alışkanlıklarından bütünüyle vazgeçilmesi yoluyla olmuştur: 1920 yılına kadar üretilen ilk dönem Fütürist kitaplar, genellikle 10-20 yapraktan oluşan, hareketli matbaa harfleriyle baskı teknolojisi, yani "tipo baskı" yöntemi yerine, daha ucuz ve "amatör" olarak sınıflandırılabilir başka teknikler kullanılarak çoğaltılmış küçük boyutlu kitaplardır. Bu biçimsel özellikler, Fütürist kitapların arka planında, alışıldık anlamda "yayımcıların bulunmamasıyla da ilişkilidir. Bu kitapların çoğunluğu, sanatçıların ya da şairlerin kendilerinin olanaklarıyla üretilmiş ya da bu kişilerin yakın çevrelerinde bulunan, kâr beklentisi içerisinde olmayan, üretilen işi denetleme, sansürleme, kontrol etme güdüsü taşımayan kişilerden alınan finansal destek sayesinde basılmışlardır. Alışıldık yayımcılık ilişkisinin kırılması, Fütüristlerin ürettikleri kitaplar üzerinde tam bir kontrol sağlayabilmelerine ve izleyici ile aralarında bir aracı olmaksızın, doğrudan bir ilişki kurabilmelerine olanak tanımıştır. Ayrıca, -varlıklarının doğası gereği- pazarın taleplerine göre hareket eden yayımcıların kitap üretiminin dışında bırakılması, Fütürist kitabın ehlileşmesinin önüne geçen nedenlerden biri olarak, bu kitapların "ruhunu" koruyabilmesini de sağlamıştır. Bunların yanında, doğaldır ki bir yayımcı ile çalışmanın sunacağı maddi olanaklardan yoksun kalınmış, ancak, bu yoksunluk Fütürist kitap için bir dezavantaja dönüşmemiştir. Bu kitapların üretiminde olabilecek en ekonomik çalışma ve üretim metodları benimsenmiş ve bu durum biçimsel bir dil özelliği olarak, kitaba yansımıştır. (DÜNDAR, agt., s. 104.)

Büyük bir kağıt kıtlığının yaşandığı 1910'lar Rusya'sında kitaplarının yapımında kullanmak üzere kaliteli kağıda ulaşabilmek için yeterli maddi gücü olmayan Fütüristler, alışıldık kitap kağıtları yerine kullanabilecekleri yeni alternatifler arama yoluna gitmişlerdir. Bu kitapların üretiminde duvar kağıtları, çizgili defter sayfaları, yazışmalarda kullanılmak üzere üretilmiş başlıklı kağıtlar, resim kağıtları vb. o güne değin basılı kitap geleneğinde kullanılmayan alışkanlığı olmayan, dönemin gündelik hayatı içerisinde ucuza,

rahatça ulaşılabilen malzemeler kullanılmıştır. (Bu dönemde Erzurum Demiryolları'nda teknik ressam olarak alışan Kruchenykh, kitap üretmek için iş yerindeki her türlü ofis malzemesinden yararlanmıştır. Bu "bulunmuş" malzemeler, konvansiyonel kitap malzemelerine göre zamana karşı daha dayanıksız olduğundan, özellikle ilk dönem fütürist kitapların çoğunluğu günümüze zorlukla ulaşmıştır ve kapakları açıldığı anda parçalara ayrılacak kadar kötü, okunamaz durumdadır.) Maddi zorunluluklar bir tarafa bırakılırsa, üretimde konvansiyonel olmayan malzemeler kullanılmasının bir diğer nedeni, bu kitapların arkasındaki ideolojinin kendi estetik dilini oluştururken, burjuva dünyasına ait herhangi bir öğeye yer vermeye karşı direncidir. Rus Fütüristler, bir "anti-kitap" yaratmanın peşindedirler ve bu bağlamda, en basitinden söylenebilir ki, Batı'nın elitist "livre d'artiste" (elit) kitaplarının üretiminde kullanılan elde yapılmış pahalı kağıtların-kolaylıkla erişilir olsa bile-avangard Rus kitaplarının üretiminde yeri yoktur. (DÜNDAR, agt., s. 105.)

Bu kitapların çoğaltımı için pahalı bir teknik olan tipo baskı yöntemine nadiren başvurulmuş, kitap baskısında kullanılacak yöntemlerle ilgili kararların verilmesinde de maliyet önemli bir etken olmuştur. Baskıda maliyeti düşürecek yöntemlerden birisi, yazı ve illüstrasyonun aynı baskı silindiri aracılığıyla aktarılmasını sağlamaktır: Tipo baskı, ksilografi ve fotoğraf klişesi kullanılarak yapılan baskılar, bu tekniklerin hepsi de "yüksek kabartma" baskı esasına göre çalıştığından, aynı silindirle aktarılmaya uygundur. Böylelikle de yazı ve illüstrasyon tek bir işlemlle kağıt üzerine aktarılarak çoğaltılabileceğinden, baskı maliyeti düşecektir. Rus Fütüristlerinin sıklıkla kullandığı bir teknik olan litografinin üretim prensibi ise, yüksek kabartma baskı işleminde farklı bir esasa dayanır. Bu nedenle, litografi, tipo baskı gibi yukarıda sayılan herhangi bir diğer yöntemle birlikte kullanıldığında, çoğaltım işlemi aynı silindir üzerinde, tek defada uygulanamaz, baskı işleminin gereken sayıda tekrar edilmesi gerekir ki bu da maliyetin yükselmesi anlamına gelir. Tipo baskı kullanılarak üretilmiş Fütürist kitap kapaklarında, litografi ile üretilmiş illüstrasyon ya da yazının her zaman elle, sonradan monte edilmiş olmasının ve Kruchenykh'in "Igra v adu"sunda (Chennemde Bir Oyun) olduğu gibi, kitabın bütününde litografi yönteminin kullanılmasının nedeni, bu duruma bağlı olarak maliyeti düşük tutma endişesidir. Litografi'nin Rus Fütürist kitaplarının üretiminde tercih edilmesinin maliyet dışındaki bir diğer nedeni; bu tekniğin,

metalden dökülmüş harflerin bir matrise dizilmesi esasına dayanan tipo baskının aksine, bir "grid"e "bağımlı" olmamasıdır. Litografi taşının sanatçı için taşıdığı bu açıklık, bir sisteme bağlı, rasyonel kitap üretmenin peşinde olmayan Fütürist sanatçılar için çok fazla olasılık sunar. Litografi, irrasyonel Rus avangard kitabının doğasına uygun bir teknik olduğundan, bu dönemde sıklıkla kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 106.)



Fotoğraf 139 Litografi taş baskı makinesi örneği



Fotoğraf 140 Igra v adu kitabının iç sayfa görüntüsü, 1912.

Fütürist sanatçı ve yazarlar, kendi biçimsel dillerini yaratırken “zanaat”i mümkün olduğu kadar dışarıda bırakmaya çalışmışlardır. Kitap çoğaltımı için, ustalık ve uzmanlık gerektirecek karmaşık teknikler yerine kullanılacak daha "amatör" -bazen de 'iptidaî' olarak değerlendirilebilecek kadar 'amatör'- yöntemler, kendi oluşturmak istedikleri dile katkıda bulunacağı için her zaman tercih nedeni olmuştur; Litografi dışında, Fütürist kitapların çoğaltılmasında sıklıkla kullanılan bir yöntem, görüntünün özel mürekkepler kullanılarak, jelatin bir ıstampa aracılığıyla kağıda aktarılması esasına dayanan "hectograph" tekniğidir. Ayrıca, bunlar dışında da karbon kağıdı, ıstampa, patates baskısı, daktilo vb. araçlar, tekniklerden yararlanılmıştır. Tipo baskıya göre daha ucuz olan ve uzmanlık gerektirmeyen bu yöntemler, üretilen kitapların maliyetinin düşürülmesini sağlamıştır. Böylelikle de, düşük fiyata satılabilen bu kitaplar, büyük bölümünü öğrencilerin oluşturduğu geniş kitlelere ulaşabilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 107.)

En düşük tirajı genellikle 300 adet civarında olan erken dönem Rus Fütürüst kitaplarının çoğaltılmasında, yeri geldiğinde “el yazısı”na dahi başvurulabilmiştir. Üretilen bu kitapların büyük çoğunluğu, çoğaltılmalarında tercih edilen yöntemlere ya da kullanılan kağıt vb. üretimlerinde kullanılan malzemelere bağlı olarak, her bir nüshası diğerlerine göre farklılık gösteren “manuscript”lerdir. Rus Fütürist sanatçı ve yazarları, Gutenberg’in teknolojisi ile birlikte yerini basılı kitaba bırakan “manuscript”i, Marshall McLuhan’ın adlandırmasıyla “tipografik insanlar”dan oluşan toplumun algısını değiştirmeyi hedefleyerek yeniden gündeme getirmişlerdir. (DÜNDAR, agt., s. 108.)

Fütürist kitap üretimiyle ilgilenen sanatçı ve yazarların, kitabı yeniden inşa ederken, biçimsel açıdan bir sistem önerisinde bulunmanın peşinde olmamaları, aynı dönemde üretilmiş olmalarına karşın, bu kitapların birbirinden çok farklı biçimsel özellikler taşıyabilmesine neden olmuştur. Buna karşın, bu kitapların ortak noktası, kitabın bileşenlerine müdahale konusunda tavır birliği içerisinde olmalarıdır. (DÜNDAR, agt., s. 109.)

Matbaa teknolojisi sonrası, teknik zorunluluklara bağlı olarak, illüstrasyon ve metin arasındaki ilişki giderek azalmış, kitap üretiminde, bu ikilinin arasında mesafe bırakılarak kullanılması alışkanlığı yerleşmiştir. Konvansiyonel kitapta bu iki öge -"Elit Kitaplar"larda de olduğu gibi- genellikle karşılıklı sayfalarla yerleştirilirken, Fütürist kitapta bu biçimsel

yapının kullanımına çok az sayıdaki örnek dışında devam edilmemiş, bunun yerine, anti-kitap yaratımının olası yollarından birisi olarak bu ilişkinin kırılmasının yolları aranmıştır. Matbaa teknolojisine alternatif baskı tekniklerinin kullanılması, illüstrasyonla yazının aynı görsel alanı paylaşabilmelerini, gerektiğinde iç içe geçerek birbirlerini şekillendirebilmelerini sağlamıştır. Yazı, erken dönem Fütürist kitaplarda sıklıkla resmin bir parçası haline dönüşür. (DÜNDAR, agt., s. 110.)

"Yazı", fütürist kitabın biçimsel dilinin oluşmasında her zaman çok büyük bir öneme sahip olmuştur: Kruchenykh başta olmak üzere Fütüristler, özellikle erken dönem üretimlerinde, kitabın "ruhsuzlaşmasına" neden olduğunu öne sürdükleri basılı sayfanın rijid yapısı ve tipografiye karşın, ürettikleri kitaplarda kaligrafiyi ön plana çıkartmışlardır. Buradaki "kaligrafi" alıştığımız anlamda, biçimsel mükemmellik peşinde üretilen "güzel yazı" ile ilgili değildir. Fütüristlerin anladığı anlamda "kaligrafi", bütün anatomik bozukluklarıyla, zanaat zayıflıklarıyla, olduğu haliyle kabul edilmiş elle yazılmış (bazen de yapılmış) yazıya karşılık gelir. (DÜNDAR, agt., s. 111.)

1917 yılında, Ekim Devrimi'nin ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinin kurulmasıyla birlikte, Rus avangard kitabı, biçimsel yapısını bütünüyle değiştirecek ve sonunda ortaya devletin propoganda aracı olarak bir "kitap" çıkaracak olan rasyonelleşme sürecine girmiştir. Devrim sonrası önce çocuk kitapları ve illüstrasyonlu kitapların üretimine ağırlık verilmiş, daha sonraları ise sosyalist idealleri topluma aktarmayı amaçlayan kitaplarının üretimine yönelinmiştir. Daha önceki yıllarda, ortalama 300-400 tirajla üretilen avangard kitapların aksine, devrim sonrası üretilen kitapların tirajı hızla 10.000'lere ulaşmış; yüksek miktarlarda üretim yapabilme kaygısı, kaçınılmaz olarak kitabın biçimsel özelliklerini etkilemiştir. Rus avangard kitabı, 1934 yılında Sosyalist Realizm dışında her türlü sanat pratiğini yasaklayan Stalinist kararnamenin yayımlanması ve zaman içerisinde yerini grafik tasarım nesnesi olarak kitaba bırakana değin biçimsel olarak gelişmeye devam etmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 116.)

Devrim sonrasında, ihtiyaçların farklılaşması nedeniyle ana akım kitap üretimine yoğunlaşılırken, aralarında Kruchenykh'in de bulunduğu Fütürist sanatçı ve şairler, Tiflis'te, şair ve sanatçı Ilia Zdanevich'in önderliğinde bir araya gelerek, "41°" adında avangard bir grup kurmuş ve devrim öncesinde

olduğu gibi, kendi aralarında işbirliği yaparak kitap üretmeye devam etmişlerdir. Bu grup tarafından üretilen ve biçimsel açıdan diğer fütürist kitaplar ile aynı başlık altında toplanabilen bu kitaplar, üretim yöntemleri açısından birbirlerinden bütünüyle farklılaşabilmişlerdir. Bazı "41°" üyeleri, özellikle de Kruchenykh, el işçiliğinin önceki dönem kitaplarına kıyasla daha da çok öne çıktığı, malzeme ve basit baskı tekniklerinin olanaklarından yararlanan, çok düşük tirajlı "manuscript" kitaplar üretmek yoluna gitmiştir. Kruchenykh, arkadaşları ile birlikte devrim öncesinde toplum için yeni bir kitap kavramı yaratmak ile ilgilenmişken, devrim sonrasında ilgilerini ortalama 30-50 tane arasında üretilen, bu nedenle de çok daha az sayıda okura ulaşabilecek kitaplara yönelmeleri, kitap kavramı ile aralarındaki ilişkinin farklılaştığını gösterir. İlia Zdanevich ve onun etkisinde hareket eden diğer "41°" üyeleri ise, bugünden bakıldığında deneysel tipografi örnekleri olarak nitelendirilebilecek, tipo baskı yöntemiyle çoğaltılmış kitaplar üretmişlerdir: Zdanevich, bu kitaplarda tipografinin olanaklarından yararlanmış, aynı sayfa içerisinde farklı yazı karakterlerinden oluşan tipografik elemanların kullanıldığı, yenilikçi ve etkileyici sayfa tasarımları yapmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 117.)

Zdanevich'in alternatif üretim yöntemlerine yönelmek yerine, kitap üretiminde tipo baskı teknolojisini benimsemiş olması, onun Gutenberg'in teknolojisi ile uzlaşma içerisinde olduğunu göstermez. Aksine, konvansiyonel kalıpları yıkarak kurduğu yeni "tipografik sayfa" önermeleri sayesinde, kendisinden sonra gelecek olanların Gutenberg'in teknolojisinin taşıdığı müdahale edilebilme potansiyellerinin farkına varmasında önemli rol üstlenmiştir. Konvansiyonel tipografinin anlatım aracı olarak yetersiz olduğu düşüncesini savunarak, özellikle ilk dönem kitap üretimlerinde alternatif olarak kaligrafiye yönelen Kruchenykh ve arkadaşları, ürettikleri kitaplarda yeni bir resim-yazı ilişkisi elde etmiştir. Bu yeni ilişki, Kamenskii ve ardından da özellikle Zdanevich'in kitaplarındaki tipografik sayfa tasarımlarında da devam eder. Renk, büyüklük, espas vb. değişkenleri ile oynanarak manipüle edilmiş tipografi, "okunmak" için olduğu kadar, "bakılmak" için de görev üstlenir. (DÜNDAR, agt., s. 117.)

Kazimir Malevich tarafından geliştirilen sanat akımı "Suprematizm", devrim sonrası Rus avangard kitabının biçimi üzerinde etkili olmuştur.

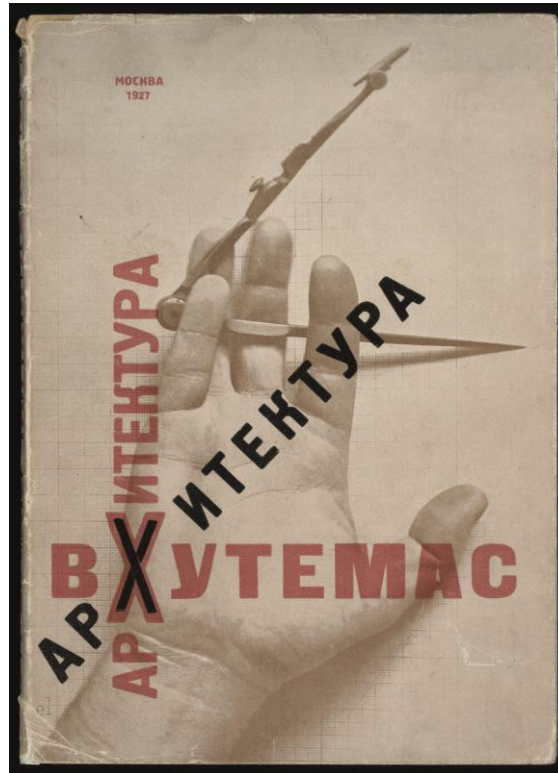
Malevich, temel geometrik biçimlerin ve renklerin saflığı üzerine kurduğu bu soyut sanat stilini, 1915 yılında, "0.10" adlı serginin açılışında ilan etmiş ve sergi nedeniyle yayımlanan "Kübizm'den Fütürizm'e ve Suprematizm'e" başlıklı broşürde Suprematizm'in temel kurallarını açıklamıştır. Malevich'e göre Suprematizm, resim, heykel, mimari, müzik, şiir, tiyatro ve kitap tasarımına uygulanacak, evrensel bir anlayıştır. Bu yaklaşım, farklı disiplinlerden Rus sanatçıları tarafından hızla benimsenmiştir. Kitap alanında ilk Suprematist örnek, Kruchenykh'in 1916 yılında bu anlayışa uygun soyut kolajlarla oluşturduğu "Vselenskaia Voina"(Evrensel Savaş) kitabı olmuş, bunu Malevich'in kendisinin de ürettiği Suprematist kitaplar izlemiştir. (DÜNDAR, agt., s. 120)

6.1.4. Konstrüktivist Kitap

Devrim sonrasında, sanatsal üretim, sosyalist idealler doğrultusunda gerçekleştirilirken, devlet tarafından bu yaklaşımı destekleyici eğitim kurumları açılmaya başlanmıştır. Malevich ve farklı disiplinlerden bazı devrimci sanatçılar, bu okullardan birisi olan Vitebsk şehrindeki yerel sanat okulunda ders vermeye başlamıştır. Aynı zamanda, "UNOVIS" (Yeni Sanatın Kurucuları) adını verdikleri bir grup oluşturan bu sanatçılar, Vitebsk Sanat Akademisi'ni kısa zaman içerisinde, Suprematist yaklaşım çerçevesinde, devrim sonrası sanatın nasıl olması gerektiğinin araştırıldığı, deneysel atölye çalışmalarının ve üretimin yapıldığı yerlerin önde gelenlerinden birisi haline dönmüşlerdir. "UNOVIS" üyelerinden, aynı zamanda okulun baskı atölyesinin yöneticisi olan El Lissitzky, burada üretilen Suprematist kitapların direktörlüğünü üstlenmiş, kendisi bu anlayışta kitaplar üretmiş, peşinde oldukları "çağdaş kitap"a ulaşmak için çalışmıştır. Lissitzky'nin kitaba yaklaşımı, "tipografik sistem yardımıyla inşaa edilmiş mimari bir yapı" şeklindedir. Bu yaklaşımında, Almanya'da almış olduğu mimarlık eğitiminin de etkisi vardır. Kitap illüstrasyonları ve mimari çizimler yaptığı mesleğinin ilk yıllarında daha dekoratif bir anlayış benimsemiş olan Lissitzky, Malevich ile birlikte çalışmaya başladıktan sonra, Suprematizm anlayışını benimsemiş, bu modernist akımın dış referenslerden arınmış, basit geometrik biçimli elemanların iç ilişkileri üzerine kurulu anlayışı üzerinden üretimlerini gerçekleştirmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 121)



Fotoğraf 141 Kitap kapağı örneği, 1916.



Fotoğraf 142 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1920-1927.

Devrim sonrası, Sovyetler Birliğinin Batı ile diplomatik ilişkilerinin yeniden kurulması, kültürel izolasyonu sona erdirmiş, Rus sanatçılar, komünizmin amaçları ile ilgili her türlü sanatsal aktivite için, yurtdişına çıkabilme olanağına kavuşmuşlardır. El Lissitzky, 1922 yılında Rusya'nın kültürel temsilcisi olarak Almanya'ya dönmüş, sonraki üç yılı bu ülkede geçirmiştir. Bu süre içerisinde kendi çalışmalarına devam ederken, Hollanda'da De Stijl, Almanya'da Dada ve Bauhaus akımlarının yeleri olan sanatçı ve tasarımcılarla, bu kişilerin Suprematizm'den etkilenmelerine neden olacak ilişkiler kurmuştur. Lissitzky, 1923 yılında, Vladimir Mayakovski ile birlikte, ikinci Suprematist kitabı olan "Dilia Golosa" (Kitap, "Yüksek Sesle Okunmak İçin" adıyla da bilinir.) (Ses İçin) kitabını üretmiştir. retildiği dönemin en iyi teknolojik olanaklarını kullanarak, Almanya'da basılan bu kitapta, Zdanevich'in "Lidantiu" kitabında olduğu gibi, konvansiyonel tipografik elemanlar, -Rusça bilenler tarafından- "okunabilen" soyut resimlere dönüşmüştür. Buna karşın, iki kitap arasındaki fark, "Ses İçin" in daha gelişmiş bir sistem tanımlamış oluşudur. (DÜNDAR, agt., s. 124.)



Fotoğraf 143 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1917-1919

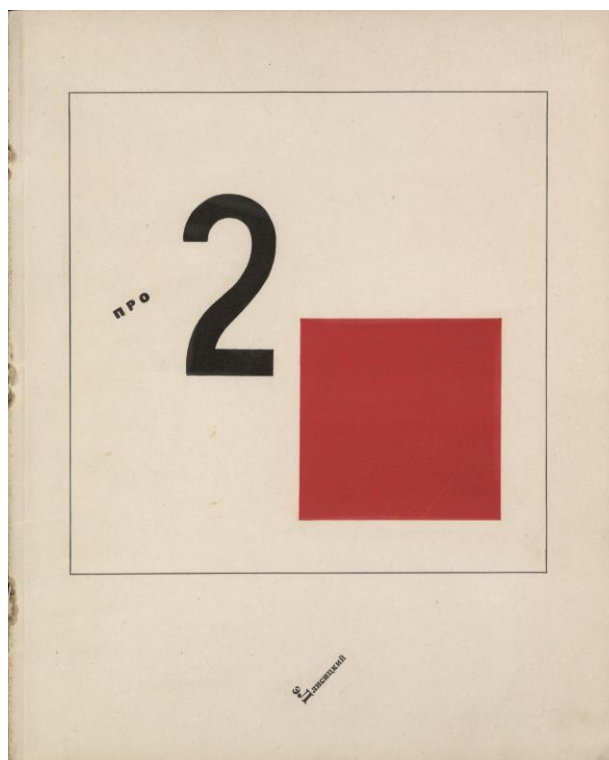
Lissitzky, bu sistemi tasarlariken, standart tipografik elemanlar, temel geometrik şekiller, yalnızca siyah - kırmızı renkler ve sayfanın "beyazlığının" kullanımı gibi, kesin kısıtlamalar belirlemek yoluna gitmiştir. Kitapta, Mayakovski'nin şiirleri bu kısıtlamalar çerçevesinde görsel olarak organize edilmiş, sağ sayfaların uzun açık kenarlarında, okurun şiirler arasında navigasyonunu kolaylaştırmak için tasarlanmış parmak indeksi tasarlanarak kullanılmıştır. Lissitzky, kitap nesnesini oluşturan tüm elemanları birlikte tasarladığı bu kitaptaki tasarım kararlarını, kendisinin "akustik ve optiğin bütünlüğü" olarak adlandırdığı kavramsal çerçevede almıştır. Kitap üzerine yaptığı kuramsal çalışmalarda bu kavramsal çerçevenin öneminden bahsetmiştir. Lissitzky, Gutenberg'in teknolojisinin konvansiyonel kullanımının yeni kitapların üretilmesinde yeterli olamayacağını, buna karşın kitabın sahip olduğu biçimsel ifade araçlarının etkili bir şekilde kullanılması yoluyla, "olması gereken yeni kitaba" ulaşmanın başarılabilirliğini savunmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 125.)



Fotoğraf 144 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1923



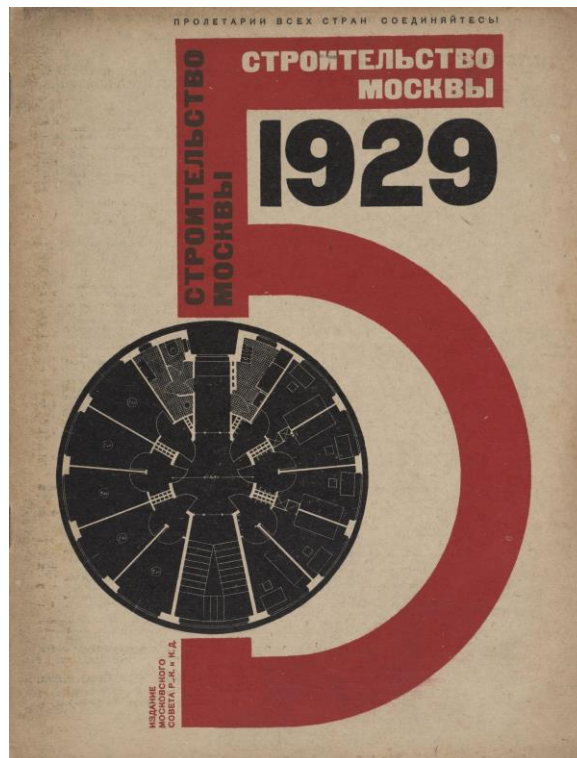
Fotoğraf 145 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922



Fotoğraf 146 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922



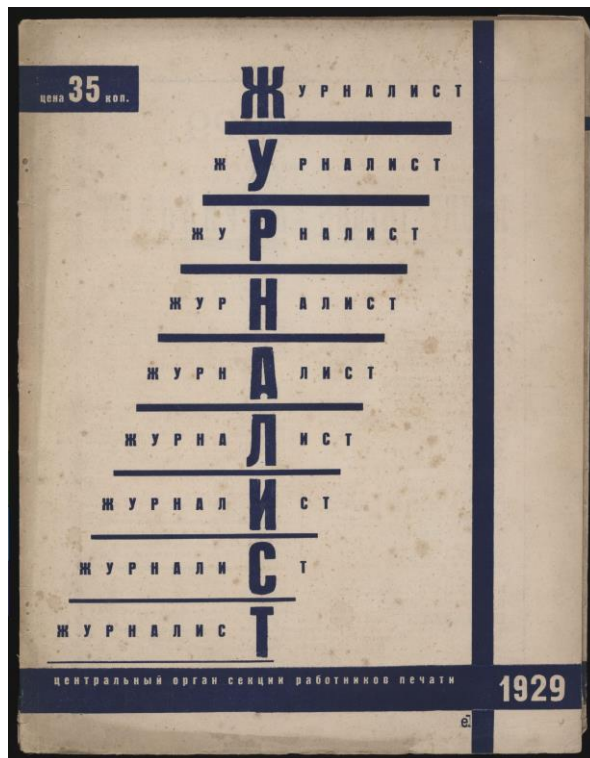
Fotoğraf 147 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922



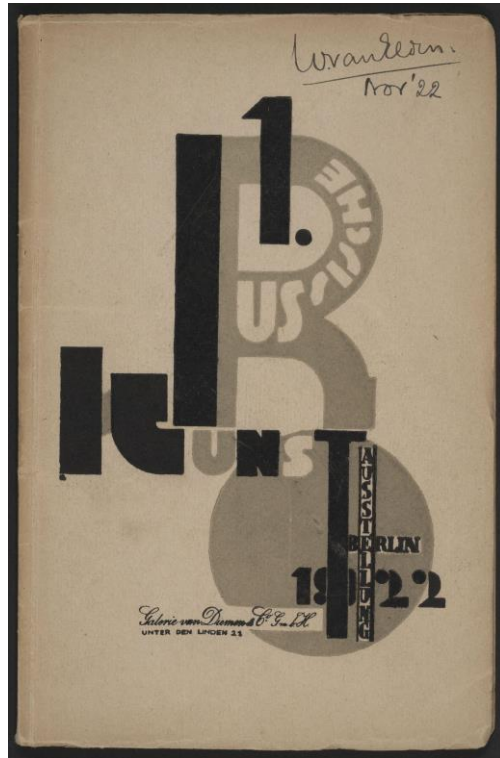
Fotoğraf 148 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1929



Fotoğraf 149 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922



Fotoğraf 150 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1929



Fotoğraf 151 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1922



Fotoğraf 152 El Lissitzky'in kitap kapağı tasarımı, 1919

Rus Fütüristlerinin dışarıdan tanımlanmış herhangi bir zorunluluk içerisinde olmadan, bir sistemin parçası olarak varlık göstermesi gerekmeyen kitaplarını üretirken sahip oldukları serbestlik, devrim sonrasında zamanla ortadan kalkmıştır. Bunun nedeni, devrim sonrası kurulan yeni sosyal düzenin ideallerini kitlelere aktarmanın, ancak kullanılan görsel sözlüğün standardize edilmesiyle mümkün olacağına inanılmasıdır. Bu standart görsel sözlük, kitap üzerinde ilk olarak Lissitzky'nin üretiminde, üç boyutlu geometrik nesnelerin Suprematist resim çerçevesinin içerisindeki uzaya sokulması yoluyla kurulan konstrüksiyonlar şeklinde ortaya çıkmıştır. Lissitzky'nin 1920 yılında yayımladığı "Suprematizm ve Dünyanın Rekonstrüksiyonu" başlıklı metin, 20. yy başı modernizminin önemli akımlarından Rus Konstrüktivizminin kuruluş metni olarak kabul edilir. Konstrüktivizmin kavramsal çerçevesi, Rus sanatçı ve düşünürlerinin yaptıkları kuramsal ve uygulamalı çalışmalar doğrultusunda kısa sürede şekillenmiştir. Teknoloji ve üretim yöntemlerinin ilişkisi üzerine kurulu; dekoratif öğelerden arınmış, ekonomik ve etkili kullanılan malzemelerin yalın ve işlevsel organizasyonu esasına dayanan Konstrüktivizm, 1920'lerde uluslararası bir harekete dönüşmüştür. (DÜNDAR, agt., s. 126.)

Konstrüktivist dönemde, devlet, kitap üretiminin her aşamasına dahil olmuştur. Rus Fütürizmi döneminde kitap üretim zincirinin dışına atılan "yayımcılık" bu dönemde devlet tarafından üstlenilerek geri gelmiştir. Devletin klasik anlamdaki yayımcılara göre farkı, bu hizmetin "maddi kazanç" yerine, "politik mesajlarının kitlelere ulaştırabilme" biçiminde getirisinin olmasıdır. Devletin rolü, yalnızca yayımcılık ile kısıtlı kalmamış, kitap basım ve üretimine dair işlemlerin önemli bölümü, devlet tarafından üstlenilmiş, bunun için matbaalar kurulmuştur. Buralarda üretilen, çoğunluğu çok yüksek tirajlı bu kitapların üretiminde, kitaba dair biçimsel kararlar, teknoloji ve malzemelerin etkin ve ekonomik kullanımı göz önünde bulundurularak alınmıştır. Bütün bu değişimler sonucunda, kitap biçiminde bir bütünlüğe ulaşılması hedeflenmiştir. Kitap üretiminin her aşaması nasıl sistematize edilmek istenilmişse, biçimsel dil de bunun dışında kalmamış, kökleri avangard kitaba dayanan, bir süre sonra anonimleşecek, yeni rasyonel bir görsel dil ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist kitabın yeni görsel dilinin üzerine inşa edildiği temel strüktür, herhangi bir alternatif arayışına girilmeden, "kodeks" biçimi olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 128.)

Konstrüktivist anlayışa göre kitabın öncelikli görevi, içeriğini okura aktarmak ve bunu yaparken okurunun üzerinde bir etki bırakmaktır. Üretim açısından, düşük maliyetle ve hızlı olarak çoğaltılması gereken, kitle üretimine uygun bir kitap olması gereklidir. Bu nedenlerden, kitabın biçimine dair kararlar, üretime uygunluk ve ekonomik olma zorunlulukları göz önünde bulundurularak rasyonalize edilmiştir. Rasyonel bir strüktür yaratmanın ilk adımı, Rus Fütüristler tarafından yıkılan "grid" sisteminin, daha da gelişkin olarak kitaba geri getirilmesi olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 128.)

El Lissitzky'nin 1925 yılında Hans Arp ile birlikte yaptığı "Die Kunstisten/ Le ismes de l'art/the Isms of Art, 1914-1924" (Sanatta 'İzm'ler 1914-1924) kitabındaki Fransızca, Almanca ve İngilizce paralel metinlerin, aynı yapı içerisinde organize edilmesi" problemine verdiği yanıt, kitabın girişi ve iç sayfaları için, her biri farklı bir dile ayrılmış, yatay ve dikey sütunlardan oluşan bir "grid" sistemi inşa etmek olmuştur. Okurun birden çok dil arasında kaybolmamasını sağlamak için sayfalara yerleştirilmiş kalın siyah bantlar gibi, kitabın tüm tasarım bileşenleri okuyucunun kitap içerisinde navigasyonunu kolaylaştırmak için konulmuş izlenimi uyandırır. Konstrüktivist kitaplar, özellikle de El Lissitzky ve bu akımın en önemli isimlerinden Aleksandr Rodchenko tarafından üretilmiş olanlar, farklı tasarım problemlerinin gerekliliklerine göre oluşturulmuş, bazen çok kompleks olabilen "grid" sistemleri üzerine inşa edilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 128.)

Lissitzky, hazır tipografik elemanlar kullanarak, daha soyut tasarlanmış; bazen de kişisel tasarım dilinin Konstrüktivizm'in biçimsel kalıplarını zorladığı kitaplar üretmiştir. Rodchenko, özellikle kitap kapaklarında kendi tasarladığı tipografik elemanları kullanmıştır. Lissitzky ve Rodchenko'nun ürettiği kitapların görsel dilleri arasındaki en büyük farklılık, her ikisinin de fotoğraf kullanımına dair yaklaşımlarından kaynaklanır. (DÜNDAR, agt., s. 130.)



Fotoğraf 153 El Lissitzky. El Lissitzky ve Hans Arp'ın yazdığı Kuntstismus 1919 – 1924 (Sanatta İzm'ler 1914 – 1924) adlı kitabın kapak tasarımı, 1925



Fotoğraf 154 Laszlo Moholy-Nagy&Theo Van Doesburg, Kapak Tasarımı, 1925

Fotoğraf, 1839'da keşfinin ardından hızla ticari basımcılığın kullandığı tekniklerden birisi haline gelmiştir. 1884 yılında, fotoğrafın ara tonlarının, siyah ve beyaz noktalardan oluşan dizilere dönüştürülmesi esasına dayanan tramlama tekniğinin (*halftone process*) bulunması ile birlikte; fotoğraf, tipografik elemanlar ile aynı anda basılabilir hale gelmiş; bu gelişme modern gazete ve dergilerin görsel dillerinin doğuşunu sağlamıştır. Diğer reproduksiyon tekniklerine göre ekonomik olması, fotoğrafın yaygınlık kazanmasına neden olmuş ve bu teknikle üretilmiş görüntüler 19. yy sonundan başlayarak, gündelik hayatın ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Fotoğrafın kitleler üzerindeki gücünden tam olarak yararlanılması, 20. yy modernizmi ile birlikte gerçekleşmiş, özellikle Konstrüktivist kitabın bunda önemli bir yeri olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 131.)



Fotoğraf 155 Aleksandr Rodchenko'nun kitap kapağı tasarımı, 1923.

Stalin döneminde, 1928 yılından başlayarak avangard sanatçılar ve tasarımcılar üzerinde uygulamaya başlanan ağır kısıtlamalar, 20. yy'ın başından o tarihe kadar, Rusya'da gerçekleşen kitap biçiminin "dönüştürme" girişimlerinin sonunu getirmiştir. Rus ve Batılı sanatçı ve tasarımcılar

arasındaki etkileşim nedeniyle modernist akımlar birbirleri üzerinde etkili olurken, bu dönem kitabının biçimsel yapısı da tek bir coğrafya ile sınırlı kalmak yerine, Batıda, farklı bağlamlarda yinelenmiştir. 20. yy başı modernist hareketlerinin avangard yapısına karşın; Sovyetler Birliği'nde ve Batı'da ilerleyen dönem, diğer her şeyde olduğu gibi, kitap için de "standartların" geliştiği dönem olmuştur. Modernizmin biçimsel dili giderek konvansiyonel bir yapıya bürünürken, kitabın bir nesne olarak taşıdığı "olasılıklar", yüzyılın ikinci yarısında, "sanatçı kitapları"nın ilgi alanı olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 133.)



Fotoğraf 156 Rene Magritte'in "Minotaure" dergisi için kapak tasarımı, 1937

7. BÖLÜM

7.1. SANATÇI KİTAPLARI

7.1.1. Kuzey Amerikalı Sanatçılar ve Fine Press Kitaplar

Kuzey Amerikalı sanatçılar, 20. yy'ın başından itibaren-sanat nesnesi olarak- "kitap"a karşı özel bir ilgi göstermişlerdir. Bu ilginin kökenleri, 19. yy sonunda İngiltere'de ortaya çıkan "Arts and Crafts" hareketinin, kuzey Amerikalı sanatçılar arasında da yaygın ilgi görmüş olmasına dayandırılabilir. "Arts and Crafts", sanatçılara kitabın diğer sanat biçimlerine denk bir anlatım aracı olabileceğini göstermiştir. Özellikle William Morris'in üretimi aracılığı ile bu hareketin sanatçı ve tasarımcılara gösterdiği bir diğer olgu, kitap üretiminde kullanılan malzemelerin ve alman tasarım kararlarının taşıdığı potansiyallerin fark edilmesinin sağlanması olmuştur. 20. yy başından I. Dünya Savaşı'na kadar olan zaman diliminde, kuzey Amerika'da üretilen "fine press" kitaplarda "Arts and Crafts" estetiği belirgin olarak kendisini gösterir. (DÜNDAR, agt., s. 134.)

"Fine press" kitaplar, genellikle, bu iş üzerine özelleşmiş küçük basımevlerinde, elde üretilmiş kağıt üzerine tipo baskı tekniği ile basılan, ciltleme işlemi ve diğer üretim işlemleri incelikle yapılan lüks edisyonlar" olarak tarif edilebilir. Bu kitaplar, üretimlerine dair bu özellikleri ve sahip oldukları konvansiyonel biçimsel yapıları açısından, "livre d'artiste" (elit kitap) türü ile benzeşirler. Bu iki türün birbirlerinden ayrıldıkları nokta, içeriklerinin ele almışlarının bazı durumlarda farklılaşabilmesidir: Her iki tür de edebi içeriklidir, ancak, "livre d'artiste" kitaplarda sanatçılar üretime her zaman dahil olurken, "fine press" kitapların üretimi için böyle bir zorunluluk yoktur. "Fine press" kitaplar 20. yy boyunca özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde çok ilgi görmüş ve zaman içerisinde bu türün çok sayıda örneği üretilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 135.)

Amerikan sanatçıları ve "kitap" arasında, eş zamanlı olarak Avrupa ve Rusya'daki 20. yy başı avangard sanatçılarının kurduğuna benzer bir ilişki gelişmemiştir. Teknik açıdan değerlendirildiğinde, bu durumun, Amerikan sanatçılarının özellikle Rusya'da olduğu şekliyle, ana akım üretim yöntemlerine alternatif, litografi ve benzeri metodlara "ihtiyaç duymamaları" anlamına geldiği de söylenebilir. Bu durum ve Fransa'da 19. yy sonunda litografiyle afiş üretimindeki patlamanın ABD'de yaşanmamış olması, bu ülkede litografi

teknikinin kullanımının ticari amaçlarla sınırlı kalmasına, sanatçılar arasında yaygınlaşmamasına neden olmuştur. Ülkedeki sanat okullarında litografi eğitiminin "öğrencilerin pentür resmine odaklanmadan önce yapacakları egzersizler" çerçevesinde verilmiş olması da, 1930'lara kadar çok az sayıda sanatçının bu tekniği iş üretmek için benimsemesinin nedenlerindedir. Litografinin Amerikan sanatçılar arasında bir kitap üretim tekniği olarak yaygınlaşması, II. Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur. Bu dönemde Avrupa'nın "livre d'artiste" (elit) kitaplarının Amerika'daki karşılığı olan ve bu ülkede -elitist göndermeleri nedeniyle genellikle kullanımı tercih edilmeyen bir adlandırmayla- "lüks kitaplar" da denilen kategorideki kitapların üretimi yaygınlık kazanmış; bu kitapların üretiminde sıklıkla litografi tekniği kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 139.)

7.1.2. Kitap İçin Yeni Olanaklar Sunan Teknolojik Gelişmeler

20. yy'ın başından itibaren, kitabın biçimi üzerinde etkili olan yeni teknikler geliştirilmiştir. Bunların en önemlilerinden biri, litografiden türemiş bir baskı tekniğidir: 1875 yılında, İngiliz Robert Barclay'ın keşfettiği ve patentini aldığı, litografi taşından teneke üzerine baskı yapmayı olanaklı hale getiren ofset baskı tekniği, 20. yy'ın ilk on yılı içerisinde farklı ülkelerden girişimciler tarafından kağıt üzerine baskı yapabilecek şekilde geliştirilmiş ve ticari kullanıma uygun hale getirilmiştir. Litografik plakadaki görüntünün önce kauçuk bir silindire, oradan da kağıdın yüzeyine aktarılmasına dayanan bu baskı tekniğine "ofset litografi" (*offset lithography*) adı verilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası yüksek hızda baskı yapan ofset makinelerinin geliştirilerek kullanılmaya başlanması ile birlikte, diğer tekniklere oranla daha parlak renklerde reproduksiyon yapılmasına olanak sağlayan bu teknik, ticari amaçlı baskılar için yaygın olarak kullanılmaya başlanmış, kısa sürede ticari çoğaltım için hakim baskı tekniği haline gelmiştir. Ofset baskının bir diğer avantajı, düşük maliyetle baskı yapılabilmesine olanak tanınmasıdır. Ofset baskı yapan makinelerde görüntüyü kauçuk silindire aktarmak için kullanılan metal baskı kalıplarına -bazı durumlarda- alternatif olacak kağıt baskı kalıpları geliştirilmiş, bunlar kullanılarak yapılan ve "hızlı baskı" (*quick print*) adı verilen bu ofset baskı tekniği ile maliyet daha da aşağıya çekilmiştir. Sanatçıların ofset baskı tekniği ile tanışıklığı, 1950 sonrası sanat kitapları,

dergiler ve sergi kataloglarında bu tekniğin yaygın olarak kullanılmasıyla artmıştır. 1950'lerin sonu ve 1960'larda Pop-art sanatçılarının istedikleri parlaklık ve canlılıkta görüntüler oluşturabilmesi nedeniyle tercih etmesi, ofset litografiye sanatsal bir kimlik kazandırmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 140.)

Ofset baskının yaygınlık kazanmasıyla eş zamanlı olarak, çok düşük maliyetle ve kolay kopyalama ve çoğaltım yapmaya olanak sağlayan, "amatör" kullanıma uygun bir teknik daha gündelik hayata girmiştir. Amerika'da bir patent memuru olan Chester Charlson'un 1937 yılında bulduğu ve "electrophotography" adını verdiği bu tekniğin Amerikan Xerox firması tarafından "xerography" adı altında ticari sürümü yapılmış, kısa sürede popülerleşen bu teknik, ilerleyen zamanda da bugün kullandığımız "fotokopi" (*photocopy*) adını almıştır. Charlson'un kopyalama işleminde teksir makinelerinin yavaşlığı ve fotoğrafın pahalılığına alternatif olarak geliştirdiği bu teknik, ticari sunumunun yapıldığı 1955 yılından sonra hızla yaygınlaşmış, kullanım maliyetinin düşüklüğü, hızlı oluşu ve uzmanlık gerektirmeyen kolay kullanımı nedeniyle, kağıt üzerine kopyalama işlemlerinde devrim yapmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 141.)

7.1.3. Sanatçı Kitapları

20. yy'da bu yeni baskı teknolojilerinin geliştirilerek kullanılmaya başlanması, basılı mecraların biçimsel özelliklerinin bu yeni teknolojilere göre "uyarlanmasına" neden olmuştur. Ancak, 20. yy'ın teknolojik yeniliklerinin kitap üzerindeki etkisi, üretime bağlı biçimsel değişikliklerle sınırlı kalmaz: Teknoloji, sanatçıların kitabı yeniden keşfetmesini de sağlamıştır. Düşük maliyetli, hızlı ve kolay uygulanabilir yeni tekniklerin olanaklarıyla yapılacak, "yeniden üretilebilir" sanat yapıtlarının geniş kitlelere ulaşma potansiyeli, sanatçılar tarafından hızla fark edilmiş; bu üretim tekniklerini kullanarak alternatif bir iletişim kanalı oluşturulmuştur. Bu alternatif iletişim kanalı, yerleşik kurumardan bağımsız; kitleler için kolay ulaşılabilir özgürleşmiş "sanat"ın dağıtımı için, mümkün olan en fazla miktarda ve en düşük maliyetle üretim yapabilmek biçiminde tarif edilebilecek, "demokratik çoğaltım" düşüncesini beraberinde getirmiştir. 1960 sonrasında, "sanatçı kitapları"nın (*artists' books*) ortaya çıkmasında ve üretilen kitaplarda "demokratik çoğaltım" düşüncesi önemli rol oynamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 142.)

"Erken örnekler" olarak değerlendirilebilecek, 20. yy başında üretilmiş "kitap"lar arasından, Marcel Duchamp'ın 1934 yılında ürettiği "Yeşil Kutu", "biçim" üzerinden söyledikleri ile, "kitap"ın kavramsal sanat için olasılıklarını göstermesi nedeniyle, en önemlilerinden birisidir. Açık adı "La Mariee mise â nu par ses celibataires, meme" olan ve kısaca "Yeşil Kutu" olarak bilinen kitap, Duchamp'ın 1915 - 1923 yılları arasında ürettiği aynı adı taşıyan -"La Mariee mise â nu par ses celibataires, meme"- ve kısaca "Büyük Cam" olarak adlandırılan çalışması ile ilgili tuttuğu notların, çalışmanın fotoğrafları gibi ilgili dokümanlarının tıpkıbasım kopyalarından oluşur. 350 adet üretilen kitap, yeşil, bir kutu biçimindedir ve konvansiyonel kitabın aksine, içerisindeki "sayfalar" ciltlenmemiş, tek "yapraklar" halinde, "kutunun" içerisinde bırakılmışlardır. Duchamp'ın kitabı, bu biçimsel yapısı nedeniyle, çoğaltılmış bir nesne olmasına karşın, bakan kişi üzerinde "orijinal" olan ile ilişki kuruluyor olması yanılsaması yaratır. Lineer bir yapısı bulunmayan kitap içerisindeki "sayfa sıralaması", okur tarafından yapılır. (DÜNDAR, agt., s. 144.)



Fotoğraf 157 Marcel Duchamp'ın kitap kapağı ve iç sayfaları, 1934

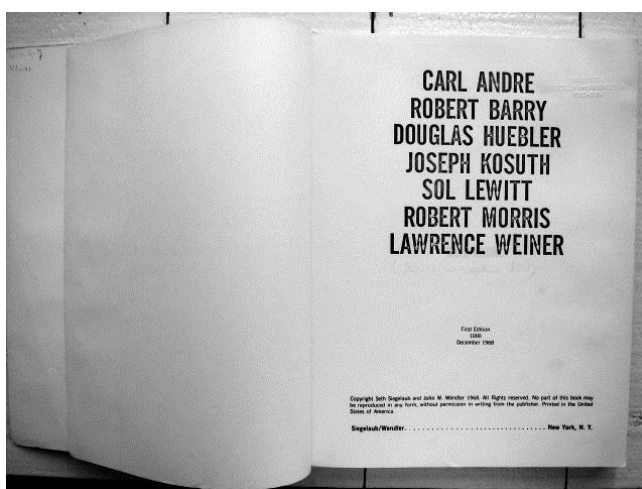
İlk ortaya çıkışından başlayarak, kavramsal sanat ve "kitap"ın iç içe geçmiş olduğu söylenebilir. Kavramsal sanatta kitap bazen "sanat nesnesi"nin kendisi, bazı durumlarda da işlerin sergilendiği mekân olarak kullanılmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 145.)



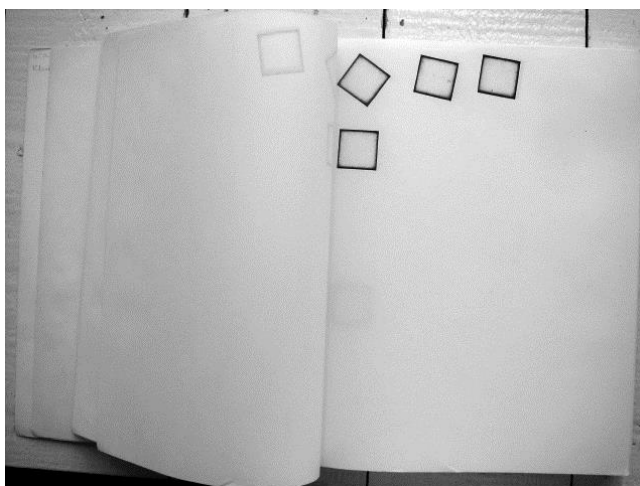
Fotoğraf 158 Wassily Kandinsky'in kitap kapağı tasarımı, 1912.

20. yy başında El Lissitzky'nin "Kunstismes" ve "Wassily Kandinsky"nin "Der Blaue Reiter" kitapları, kitap biçiminin sergileme mekânı olarak önerilmesine dair erken örneklerdendir. Kitabın bu bağlamda taşıdığı olanakların araştırılmaya başlanmasıyla, 1940 sonrasında gelişen ve "yeni teknolojilere bağlı olarak değişen görüntü çoğaltma teknikleri sayesinde, artık müzelerin sanat eserlerinin sergilenmesi için çağ dışı mekânlara dönüşeceği"düşüncesi arasında da ilişki vardır ve zaman içerisinde, kitabın, sanat yapıtlarını düşük maliyetle, çok geniş bir izleyici topluluğuna ulaştırabilme gücü fark edilerek, bunu değerlendirecek çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların en iyi bilinen örneklerinden birisi, 1968 yılında Seth Siegelaub tarafından üretilen "Xerox Book"tur. (DÜNDAR, agt., s. 145.)

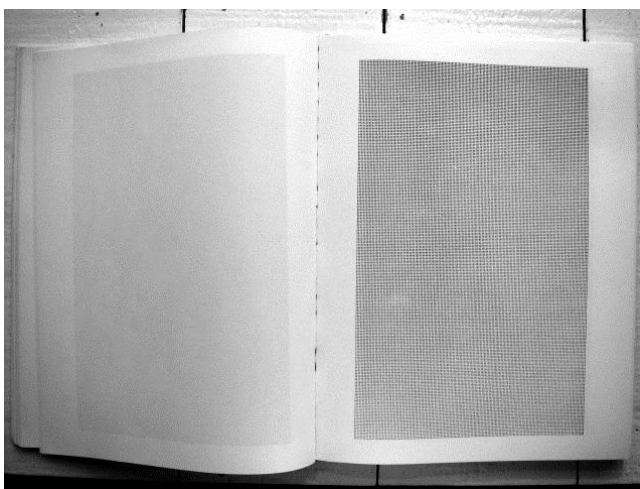
Kitabın -Johanna Dmcker'in adlandırmasıyla- "kavramsal bir mekân" olarak kullanımına dair çok sayıda örnek üretilmiştir. Bunların bir tanesi; "La Cantatrice Chauve" (Kel Şarkıcı), çoğu örnekten farklı olarak, "sergi mekânı" yerine, "tiyatro sahnesi"ni kitaba taşıma girişimi olması nedeniyle, ayrı bir tarafta durur. (DÜNDAR, agt., s. 149.)



Fotoğraf 159 Seth Siegelaub, 1968



Fotoğraf 160 Seth Siegelaub, 1968



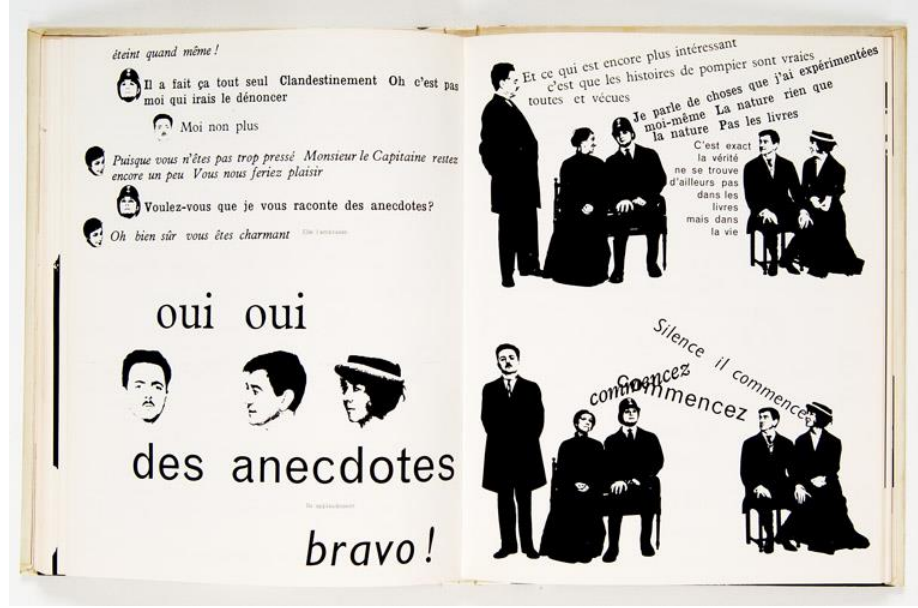
Fotoğraf 161 Seth Siegelaub, 1968



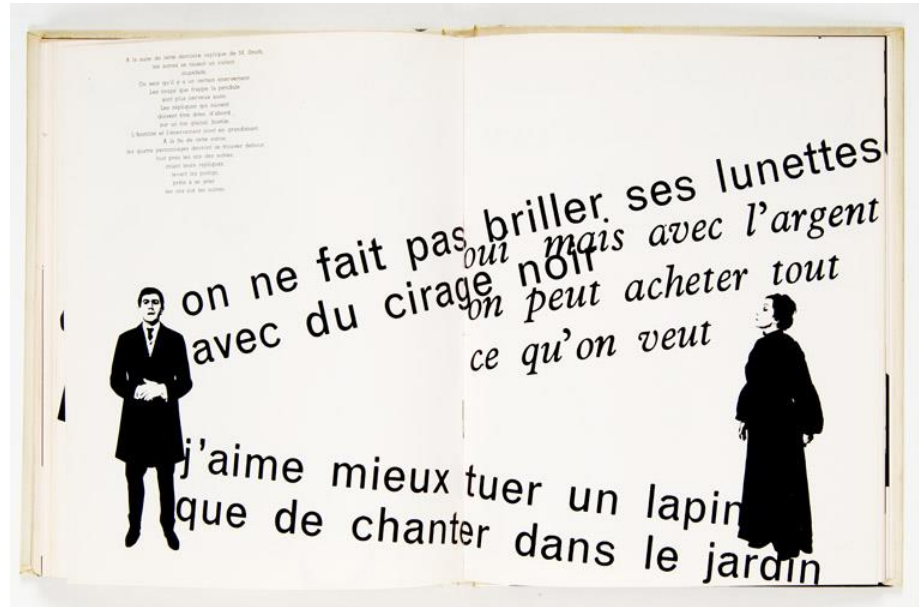
Fotoğraf 162 Robert Massin'in kitap kapağı tasarımı, 1964



Fotoğraf 163 Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964



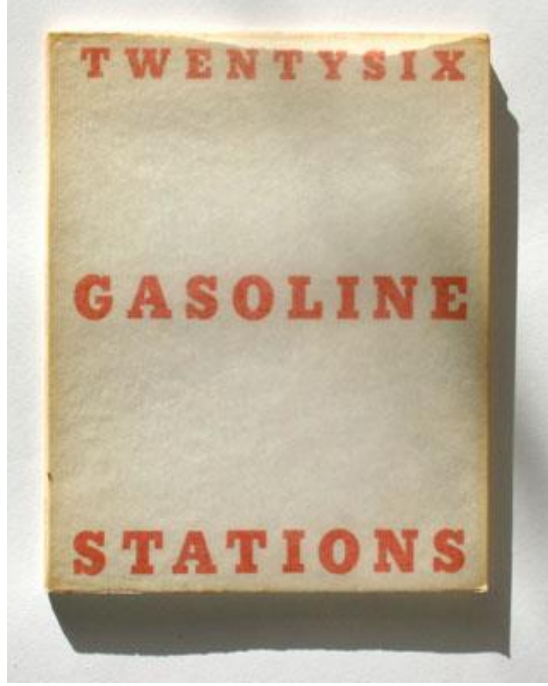
Fotoğraf 164 Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964



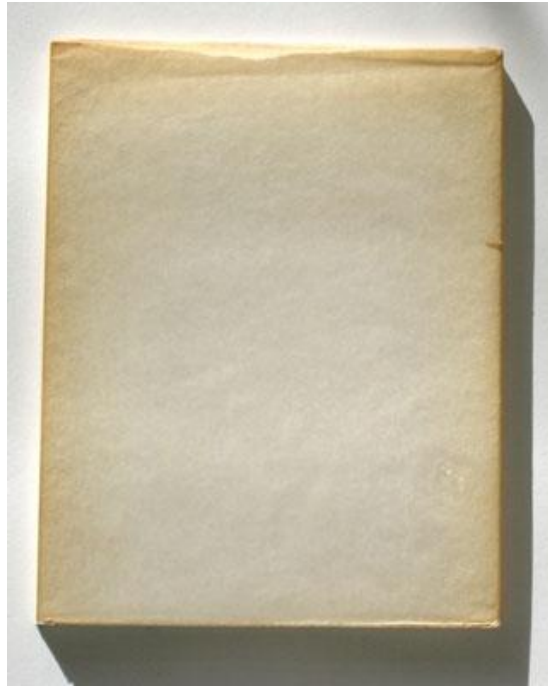
Fotoğraf 165 Robert Massin'in kitap iç sayfa görünümü, 1964

Eugene Ionesco'nun 1950 yılında yazdığı, "absürd tiyatro"nun ilk ve önemli örneklerinden olan "La Cantatrice Chauve", 1960'ların başında Gallimard yayınları tarafından yeniden yayımlanmıştır. Kitabın tasarımı, tipografik ekspresyonizmin en önemli temsilcilerinden biri olan, Fransız grafik tasarımcı Robert Massin tarafından yapılmış; içerisindeki fotoğraflar Henry Cohen tarafından çekilmiştir. Kitap, 1964 ve 1966 arasında, Fransızca ve İngilizce dillerinde; Fransa, İngiltere ve Amerika pazarları için üç farklı edisyon halinde yayımlanmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 150.)

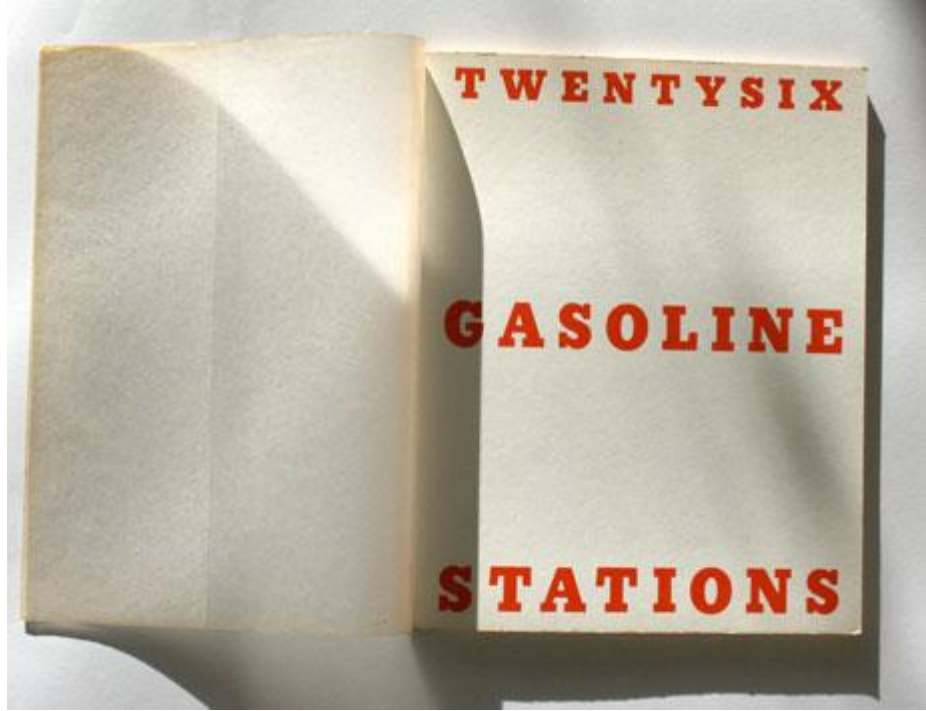
1960'larda resmin, heykelin yerine, izleyicinin daha çok katılımına ihtiyaç duyan performans, enstalasyon gibi yeni sanat biçimleri yaygınlık kazanırken, "kitap"ın okuyucusunun katılımını gerektiren yapısı, bu biçimin sanatçılar arasında yaygınlaşmasına neden olmuştur. Özellikle kuzey Amerika ekseninde, sanatçıların kitaba ve diğer basılı mecralara karşı ilgisi artmıştır. Bu sanatçılardan birisi olan ve işleri Pop-art ile ilişkilendirilen Ed Ruscha'nın ilk ürettiği kitap; 1963 yılında kendi kurduğu yayınevi "National Excelsior Press" tarafından yayımlanan "Twenty-six Gasoline Stations" (26 Benzin İstasyonu), çoğunluk tarafından, ilk üretilen "sanatçı kitabı" olarak kabul edilir. Kitap, Ruscha'nın yaşadığı şehir olan Los Angeles ile ailesinin yaşadığı Oklahoma City arasındaki "Route 66" otoyolu üzerinde bulunan ve Ruscha'nın ailesini ziyarete giderken karşılaştığı benzin istasyonlarının fotoğraflarından oluşur. Toplam 26 tane benzin istasyonunun siyah-beyaz fotoğrafı, istasyonların harita üzerindeki dizilişlerine uygun sıralanmış, kitap içerisinde, istasyonların adları ve buldukları yer bilgisi dışında metne yer verilmemiştir. Ruscha, bu seçimi nedeniyle ilk başta fotoğraf albümü etkisi uyandıran kitabın, aslında "sözcükler ile yapılmış bir oyun" olduğunu söyler: Bütün kitap, "gasoline", "twenty-six" sözcüklerinin fonetik etkisinden yararlanmak için yapılmış ve fotoğraflar "metin çalışması" tamamlandıktan sonra çekilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 152.)



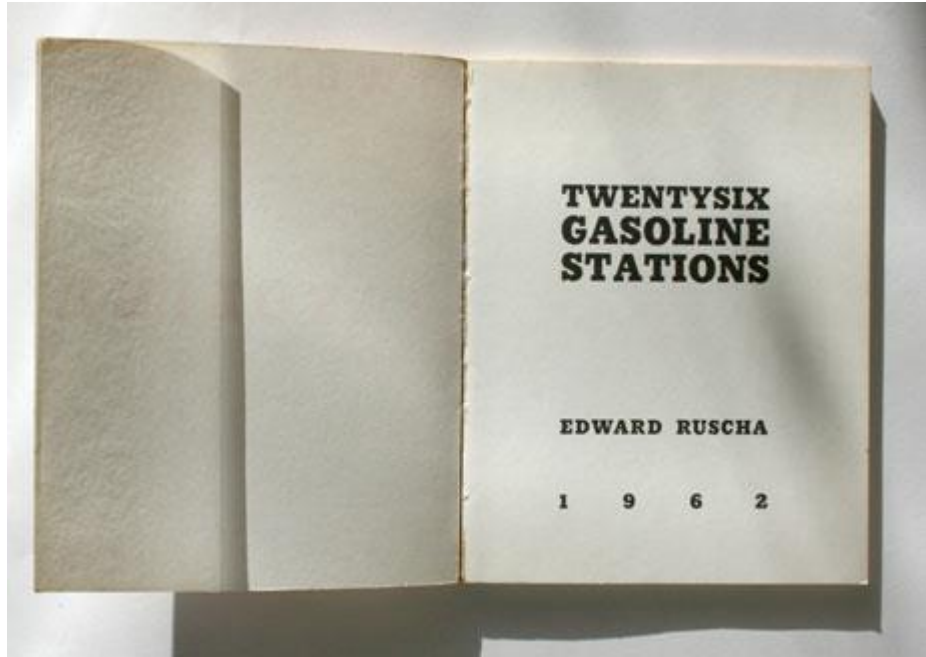
Fotoğraf 166 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitap kapağı, 1963



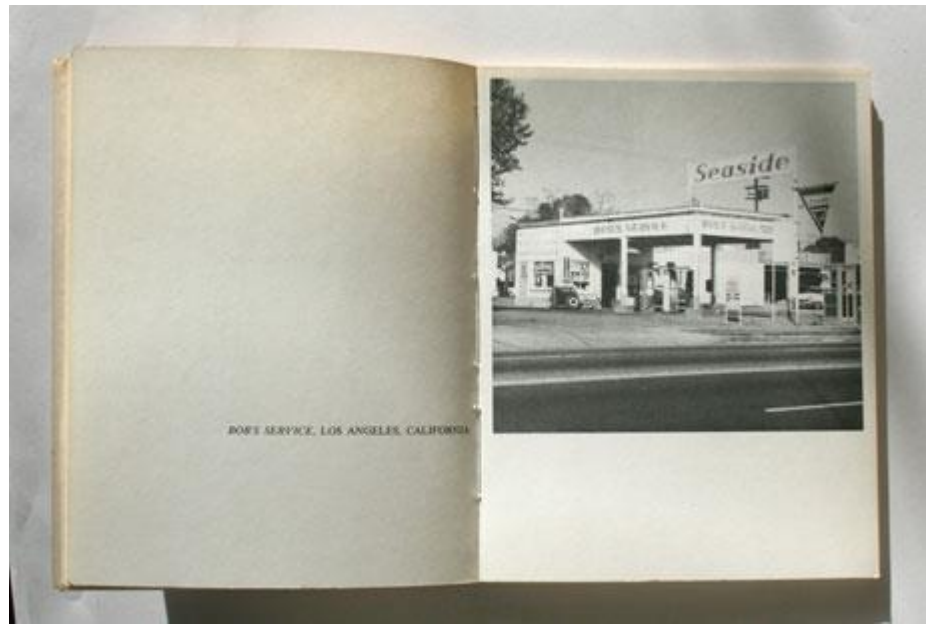
Fotoğraf 167 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitap arka kapağı, 1963



Fotoğraf 168 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963



Fotoğraf 169 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963



Fotoğraf 170 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963



Fotoğraf 171 Ed Ruscha'nın, Twenty-six Gasoline Stations kitabı, 1963

Kitap üretimi ile ilişkisini bütünüyle "seri üretim"e karşı ilgisi çerçevesinde kurgulayan Ruscha, ilerleyen zamanda, ilk baskıda üretilen kitapların kendisi tarafından imzalanıp numaralandırılarak satışa sunulması ve böylelikle de onlara özel edisyonlanmış gibi davranmış olmasından dolayı pişmanlığını belirtmiştir. Aralarında Ruscha'nın da bulunduğu kavramsal sanatçılar her ne kadar özel edisyonlar olarak algılanacak kitaplar üretmekten kaçınmışlarsa da, kavramsal sanatın ana akım sanat dünyası içerisinde kendisine hızla yer edinerek "popülerleşmesi" ile birlikte bu kitaplar koleksiyoncuların peşinde olduğu, nadir nesnelere dönüşmüştür. (DÜNDAR, agt., s. 153.)

Bu "çeşitlilik" ve tanım getirmenin güçlükleri, bu kitaplarla ilgili bazı yanlışlara düşülmesine de neden olmuştur. Phillipot'nun da belirttiği gibi, bu kitapların ilk başlarda "livre d'artistes" ya da "fine press" kitaplarla "karıştırılması" durumu zamanla ortadan kalkarken, bu sefer de bunun tam aksine, "sanatçı kitaplarının yalnızca küçük boyutlu, sınırlı sayıda üretilmemiş ve numaralandırılmamış; ucuza çoğaltılarak üretilen ve ucuza satın alınan kitaplar olduğu yanlışlığı doğmuştur. 1970'lerde "sanatçı kitapları" adlandırması bu özellikleri taşıyan, çoğaltılarak üretilmiş "kitap"lar için kullanılırken, anlam alanı 1980'lerden başlayarak, sınırlı sayıda üretilmiş, "manuscript" kitaplar ve "heykel, olarak değerlendirilmeleri gerektiği" önermesiyle dışlanmış "benzersiz kitapları" da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Phillipot, ayrıca, 1980'lerin başında "sanatçı kitapları" için "benzersiz nesnelere olarak kitaplar" ve "çoğaltılmak üzere tasarlanmış kitaplar" şeklinde bir alt sınıflandırma yapmak yoluna gitmiştir. Bu "kitaplar" için "sanatçı kitapları" adlandırmasında ya da tanımında olduğu gibi, bu sınıflandırma için de üzerinde uzlaşmış olma durumundan söz edilemez. Bu girişimler, yalnızca bu "tür"e dair fikir edinilmesi için ipuçları vermekten öteye gidememiştir. (DÜNDAR, agt., s. 161.)

"Eş-zamanlılık", sanatçıların "sanatçı kitapları" üretirken ilgilendikleri temel problemlerden birisi olmuş, kodeks biçiminin doğasından ileri gelen okuma eyleminin lineer yapısı, bazen kitabın strüktürü için kodeks yerine başka biçimlerin kullanılması yoluyla, bazen de doğrudan kodeks biçiminin

manipülasyonu yoluyla yıkılarak, yerine eş-zamanlı bir yapı inşa edilmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 173.)

Okuyucunun aktif katılımı ve biçimin burada olduğu şekilde, anlatının oluşumunu etkilemesi, ilk olarak 1997 yılında, Espen Aarseth tarafından yine kendisinin geliştirdiği "ergodic literatüre" kavramı ve bu kavramının alt başlıklarından birisi olarak geliştirilen "cybertext" kavramının özelliklerindedir. Benzer bir kavram olan "hypertext", yalnızca elektronik ortamda var olabilen bir yapıyken, "cybertext" için böylesine bir ortam zorunluluğu yoktur. Aarseth, "Cent Mille Millions de Poemes"i, "cybertext" in basılı ortamdaki karşılığına dair örneklerden birisi olarak gösterir. (DÜNDAR, agt., s. 175.)

Eğer, basılı kitabın Gutenberg'den başlayarak-teknolojik gelişime paralel olarak, giderek mükemmelleşen- bir "makine" olarak kabul edeceksek; kodeks biçimini kullanan "Cent Mille Millions de Poemes" in bir "cybertext" örneği olarak makine olma hali, bu makinelerin üretme olasılığı taşıdığı bilgi yüklerindeki farklılık nedeniyle, tümüyle birbirinden farklılaşır. Aynı olan, her iki "makine" nin de, kapakları açılıp, okuyucularının eline alındığında aktive olmasıdır. (DÜNDAR, agt., s. 177.)

"Okuma", sayısal teknolojilerin gelişmesi nedeniyle biçim değiştirirken, yeni. medyanın "basılı kültür"ün sonunu getirip getirmeyeceği tartışılmaya başlanmış, "kitap" bu gelişmelerin dışında kalamamıştır. (DÜNDAR, agt., s. 181.)

7.1.4. Günümüzde Kitabın Sayısal Ortama Aktarılması

20. yy'ın ikinci yarısından başlayarak, kitabın üretilme yöntemleri ile ilgili günümüze kadar devam eden teknolojik gelişmelerin çoğunun ortak özelliği, fiziksel bileşenlerin giderek "azaldığı" bir sürecin parçaları olmalarıdır. Tipografinin üretiminde, görüntü işlenmesinde, sayfa mizanpajının hazırlanmasında vb. kullanılan tekniklerin çoğu, 1960'ların ortasında başlayıp günümüze kadar devam eden -kişisel bilgisayarların gündelik hayatımıza girdiği 1980'lerde hız kazanan- bir süreçte, yerlerini sayısal alternatiflerine bırakmışlardır. Bu durumun "kitap"ın üzerinde yalnızca "üretim teknikleri" ile sınırlı kalmayan, farklı açılardan etkileri olmuştur. (DÜNDAR, agt., s. 182.)

Tipografide, sayısal teknolojiye geçilmeden önce yaşanan son büyük yenilik, "fotodizgi"dir. 19. yy sonunda keşfedilen, ticari kullanıma girebilmesi için 20. yy'ın ikinci yarısına kadar beklenmesi gereken bu teknoloji, "fotoğraf teknikleri kullanılarak metin dizgisi" olarak tarif edilebilir. Fotodizginin çalışma prensibi, metin dizgisinin, genellikle cam ya da film üzerinde fotografik görüntüler olarak "depolanan" tipografik elemanların ışık yardımıyla, kağıt ya da film üzerine pozlanması yoluyla yapılmasıdır. Bu, ofset baskı tekniğinin, kitap üretiminde kullanılan tipo baskının yerini alabilmek için ihtiyaç duyduğu gelişmedir: Fotodizgi sayesinde, metin de fotoğraf gibi, doğrudan ofset baskı plakası üzerine aktarılabilir hale gelmiştir. (DÜNDAR, agt., s. 183.)

Tipo baskı ya da ofset baskı teknikleri kullanıldığında, kitabın üretim maliyeti, tirajı ile ters orantılıdır: Tiraj yükseldikçe, kitabın maliyeti düşer, tersine, tiraj azaldıkça maliyet yükselir. Bu durum, basılı kitabın tarihi boyunca, yayımcıların olası pazarlar ve potansiyel satışın baskısı altında hareket etmesi sonucunu doğurmuştur. Masaüstü yayımcılık, mürekkep püskürtmeli ve lazer yazıcıların gelişmesi, daha önce mümkün olmadığı şekilde, "kişiselleşmiş" kitap baskısının yolunu açmıştır. Bu yöntemler, konvansiyonel yöntemlerle kıyaslanamayacak kadar düşük bir maliyetle, bir kitabın az sayıda kopyasının üretilmesine olanak sağladığından, "ihtiyaç olduğunda baskı" (*print on demand*) ya da "ihtiyaç olduğunda yayın" (*publish on demand*) olarak adlandırılan yeni bir alternatif yayımcılık anlayışı ortaya çıkmıştır. Böylelikle, bir kitabın, -örneğin baskısı tükenmiş bir kitabın- düşük maliyetle bir ya da birkaç nüshasını üretebilmek mümkün olabildiğinden, yayımcılar tarafından kitlesel pazarı hedeflemeyen kitapların "basılabilmesi" olanağı ortaya çıkmış; isteyen bireyler, düşük bir meblağ karşılığında, yazdıkları kitapları, sert ya da kağıt kapaklı edisyonlar olarak, istedikleri biçimde bastırabilme ve kitaplarını bu yayımcılar üzerinden dağıtabilme şansına sahip olmuşlardır. Bugün, artık daha da gelişen elektrostatik baskı teknolojilerinin yardımıyla, "kişiye özel", tek bir kişi için özelleşmiş edisyonlar üretilmesi de mümkün olabilmektedir. Üretimlerinde kullanılan teknoloji her ne kadar biçimsel "maceralara" açık olsa da, bu kitapların neredeyse tamamı biçimsel açıdan konvansiyonel kitabın bir tür "imitasyonu"dur. (DÜNDAR, agt., s. 186.)

Kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ile birlikte "masaüstü yayımcılık"ın ortaya çıkmasının grafik tasarımın dili üzerinde dönüştürücü etkisi olmuştur. Geliştirilen programlar sayesinde, tasarımcı, daha önceki teknolojilerde karşılığı olmayan yeni olanaklara sahip olmuştur: Bilgisayar monitöründe - günümüzdeki örnekleriyle kıyaslanamayacak kadar ilkel, monokrom monitörlerde-, yazı ve resmi aynı anda görüntüleyip, manipüle edebilmek, yeni tasarım alternatiflerini hızla üretebilmek; fotodizginin aksine, sayfa bileşenlerine doğrudan müdahalede bulunabilmek gibi bu olanaklar, tasarımcıya özgürleştirici bir ortam sunmuştur. Tasarımcı için, bilgisayarların sunduğu bu erken dönem "sayısal sayfa", okumanın kendi üzerinden yapılacağı bir ortam olarak değil, basıldıktan sonra "okunacak" sayfanın hazırlandığı ortam olarak var olmuştur. Bilgisayar monitörlerinin gelişmesi, CD-ROM teknolojisi gibi, bilgisayarlar arasında enformasyon aktarmanın daha verimli yöntemlerinin ve ardından da internetin kullanılmaya başlanması, basılı sayfa üzerinden yapılan "okuma"nın alternatifi olacak başka türlü "sayısal sayfa"lar için ortam oluşturmuştur. Böylelikle, sayısal ortamın "kitap"ın üretiminde kullanılan bir araç olma hali yanında bir diğer işlevi; "kitap"ın üzerinde var olduğu, üzerinde taşındığı, okunduğu, saklandığı ortam olarak işlevi ortaya çıkmıştır. (DÜNDAR, agt., s. 186.)

Gutenberg'in teknolojisinin, ilk zamanlarda "manuscript" kitabın basılı ortamda yeniden üretmek için kullanılmasına benzer biçimde, sayısal ortam üzerinden "okunacak" kitapların, ya da metin parçalarının nasıl "gösterileceği" ile ilgili ilk zamanlardaki genel eğilim, "basılı sayfa"nın -ya da bazı durumlar için "basılı kitabın" bu yeni mecra için "kopyalanması" biçiminde olmuştur. Bu durumun nedenleri ile ilgili sıralanabilecek farklı gerekçelerden bir tanesi, kitap tasarımı üzerine "uzmanlaşmış" kişilerin, sayısal ortamın olanaklarını yeterince tanımamaları, gelişmekte olan bu mecraı henüz içselleştirememiş olmaları nedeniyle böyle bir eğilim gösterdiğiidir. Aynı eğilimdeki, -sayısal ortamın olanaklarını daha yakından tanıyan- "bilgisayar kullanıcısı" amatör tasarımcılar için söylenebilecek olan, "kitap"ın, ancak basılı ortamdaki 'konvansiyonel kitap' biçiminin yeniden yaratılması sonucu üretilebileceği" yanılığını tekrarlamış olduklarıdır. (DÜNDAR, agt., s. 187.)

"Kitap", fiziksel bir nesne olma halinden çıkıp, sayısal ortamda "e-kitap" olarak yeni bir hayata geçerken, ilk haline dair biçimsel özelliklerinin yerini,

yeni ortamın gerektirdiği yenileri alır. Örneğin, kitabın diğer kitaplar arasında okuyucusu tarafından "fark edilmesini", sonrasında da kitabın iç sayfalarının dış etmenlerden korunmasını sağlayan "kapak", fiziksel nesne olma hali ortadan kalkınca işlevsizleşir. Genel bir açıdan bakıldığında, aslında taşınamayan ögenin, kitabın "kodeks" biçimi olduğu görülebilir. Kodeksin yapısal özelliklerinin gereği olan, sayfaların çevrilerek kitabın içerisinde hareket edilmesi, e-kitap için geçerli değildir. E-kitapların, ya da sayısal ortamdaki diğer metinlerin yapısı, metnin farklı yönlere "kaydırılması" ile içerisinde hareket edilen "rulo kitap"larda olduğu gibidir: Metin içerisinde fiziksel yapıdan kaynaklanan doğal sayfa bölümlenmeleri yoktur. Bu biçimsel özellikler, ortamın doğasına göre şekillenmiştir. Metin, kodeks "hissi"ni verecek şekilde, yapay sayfalara bölünse; kullanılan e-kitap görüntüleme yazılımlarına, sayfa çevrilmesi yanılması yaratacak canlandırmalar eklense vb. dahi bu durumu değiştirmez. Diğer yandan, rulo kitabın içerisindeki "akan" metnin, navigasyon açısından kodeks biçimini kullanan kitap karşısındaki zayıflıkları, sayısal ortamda, bir metin içerisindeki tek bir sözcüğü tüm metin içerisinde aratabilmek ya da tek bir komutla metnin istenilen bölümüne hareket edebilme özellikleri sayesinde ortadan kaldırılır. (DÜNDAR, agt., s. 182.)

Sayısal ortamın, ekran üzerinden okumaya dair güçlükleri, ilk kullanıldığı zamandan bugüne değin devam etmektedir. İlk zamanlarına kıyaslandığında, her ne kadar çok gelişmiş olsa da, bilgisayar monitörlerinin ekran çözünürlükleri, basılı ortama göre çok düşüktür ve "ekrandaki görüntünün kendisini yenileme süresi" gibi, basılı ortamda var olmayan yeni bir problem ortaya çıkmıştır. Kısa süreli "okuma" için sorun oluşturmayan bu durumlar, e-kitaplarda olduğu gibi "akan" bir metnin uzun süreli okunması durumunda, okuyucu açısından rahatsızlık verici olabilmektedir. (DÜNDAR, agt., s. 194.)

Geliştirilmesi için üzerinde çalışma yapılan bir diğer teknoloji; esnek yapılı, düz yüzeyli ve bu yönleri ile konvansiyonel kağıdı "andıran" elektronik kağıtlardır. Bu teknoloji, daha şimdiden, e-kitap okuyucularda kullanılan, elektronik mürekkep teknolojisi ile çalışan "ekran"ların ötesine geçmesini sağlayan özelliklere sahiptir: E-kağıt; eğilip bükülebilmesi sayesinde "boyut" duygusunu işin içerisine katar, hafiftir, üzerindeki bilgi bin defaya değin silinerek yeniden "yazılabilir" ve hepsinden önemlisi, okuyucu için kağıt

üzerinden yapılan okumayı taklit eder. Bu özellikleri, e-kağıdı geleceğin kitabında kullanılacak malzeme olmak açısından en olası aday haline getirir. Diğer yandan, e-kağıt için de sahip olduğu çözünürlüğün düşüklüğü gibi sorunları, kağıt için henüz bir "rakip" olamamasına neden olmaktadır. (DÜNDAR, agt., s. 197.)

Sayısal ortamda, özellikle internet üzerinden yayımlanan e-kitap gibi dokümanların "güvenliğini" sağlamak için yeni yöntemler geliştirilse dahi, bunların tam olarak işe yaradığını söylemek mümkün değildir. Sayısal ortamdaki dokümanlar, "kullanıcıların manipülasyonuna karşı şifrelenerek korunsalar bile, bunların çoğunluğu, basit şifre kırıcı yazılımlar ile saniyeler içerisinde "kırılmaya" ve değiştirilebilmeye açıktırlar. İnternet, kendi doğası gereği, orijinal hali korunamayarak "bozulmuş" metinlerin de yayıldığı bir mecra haline geldiğinden, "bilgiye erişimi kolaylaştıran" bu ortamın aracılığıyla ulaştığımız "bilgi"nin ne olduğu konusunda kaçınılmaz olarak tereddüte düşülür. Bu durumu e-kitaplar çerçevesinde değerlendirilirse, "Google Kitaplar"da olduğu gibi, "basılı" bir kitabın "taranmış" sayfa görüntülerinden oluşan bir e-kitabın, kendi fiziksel gerçekliğe sahip haline referans veriyor oluşunun, bilgisayarda "yazılmış" bir e-kitap karşısında - Schreiber'in söylediği gibi, "yanlış olduğunu bilsek de"- daha "ikna edici" durduğunu söyleyebiliriz. Eğer, daha önce basılı bir edisyonu üretilmemiş, yalnızca e-kitap biçiminde var olan bir kitaptan söz ediyorsak, bu durumda kitabı elektronik olarak yayımlayan yayımcıya "güvenmek" ve elimizdeki nüshanın bize ulaşana kadar değiştirilmemiş olması gibi olasılıkların gerçekleşmediğini "ümit etmek" dışında, elimizden başka bir şey gelmez. (DÜNDAR, agt., s. 200.)

7.1.5. Günümüzde Kitap Kapağı Tasarımı:

Çağımızda, insanlar arası iletişim aracı olarak grafik resim (tasarım) çok yaygın ve çeşitli bir işlev yüklenmiştir. Görsel grafik öğelerin dili, sözle ve söze dayalı, yazılı anlatımı aşan bir güce sahiptir. Aynı dili konuşmayan, yazmayan, okuyup yazma bilmeyen insanlara, grafik simgelerle aynı şeyleri anlatmak, imkanı vardır. İşte bu imkan, grafik tasarım çalışmalarını, çeşitli uzmanlık dallarını kapsayan bir meslek durumuna getirmiştir. (Mustafa Asher,

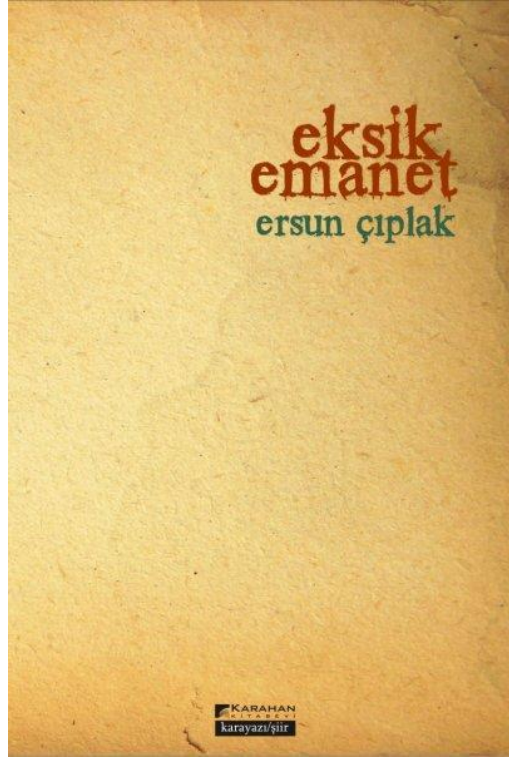
Resim-1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1986, s. 152.)

Mimarlıkta nasıl her çizginin ve süsün bir işlevi varsa grafikte de her süsün ve çizginin bir işlevi bulunmaktadır. İşlevsiz çizgi ve süs kolaylıkla zevksizliğe dönüşür. Kitap bütünüyle sağlam bir yapı ve yüklendiği iletişim görevini en iyi biçimde dile getiren bir oylum olmak zorundadır. Kitabın yapısı, içerikteki espriyi, konunun anlamını, bu anlamın dinamizmini en uygun, en güzel bir görünüm içinde yansıtmalıdır. (Arslan Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 70, 15 Nisan 1983, s. 8.)

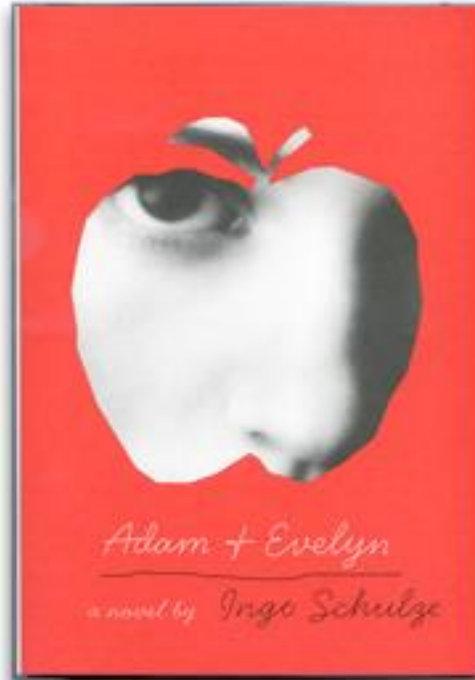
Kitap ceketinin ilk işlevi başlı başına bir koruyucu olmasıydı fakat zamanla buna kitabın konusuyla ilgili bir başlık bilgisi, yazar ve yayınevının adları eklenerek güçlü bir satış gücü elde etmiştir. (Nazan Düz, “Kitap Kapağı’nda Grafik Tasarım Öğelerine ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım.” Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2001, s.27.)

Kitap kapağı, kitabı koruyan bir kılıf, direncini arttıran bir nesne, kirlenmesini ve yıpranmasını önleyen bir araçtır. En önemlisi de kitabın kapladığı içeriğin ve kendi iç sorunlarının bildirisini iletmesidir. (Sait Maden, “Yarışmanın Ardından.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 89, 1 Şubat 1984, s. 8.)

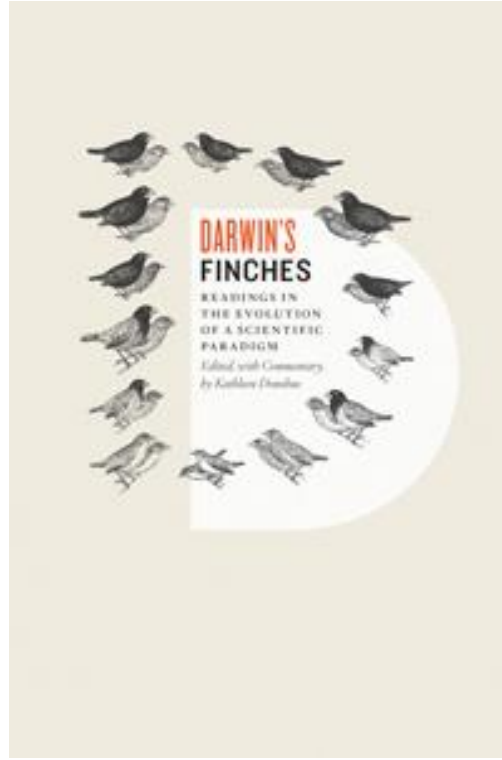
Kapak; Yazar, yayıncı, okuyucu ve yapımcıdan oluşan bir ilgi dörtgeniyle sınırlıdır. Her birinin kitap kapağına yaklaşımı genellikle farklıdır. Yazar, içeriği iyi yansıtacak, abartısız, yanlış anlaşılma olasılıklarına kapalı bir düzenleme düşünür. Yayıncı, yazara ek olarak bir kitapçı vitrininde, bir sergide kolayca öne çıkabilecek, göze çarparak bir kendine özgülük taşımasını ister. (Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 8.)



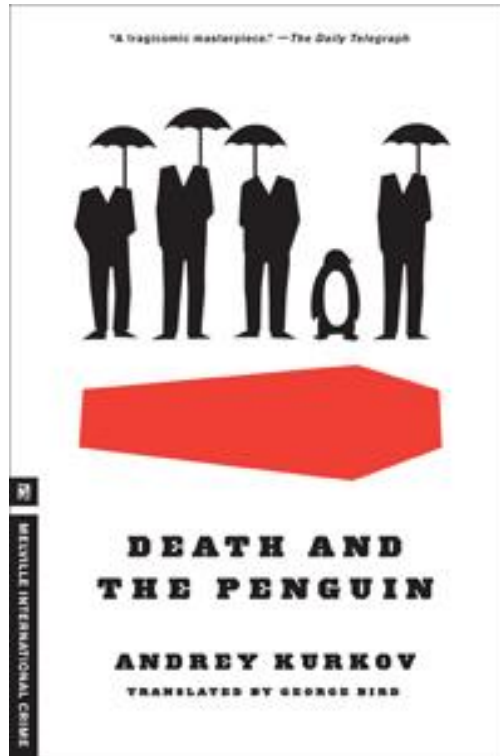
Fotoğraf 172 Karayazı kitap kapağı tasarımı, 2009



Fotoğraf 173 Peter Mendelsund kitap kapağı tasarımı, 2011



Fotoğraf 174 Matt Avery kitap kapağı tasarımı, 2011



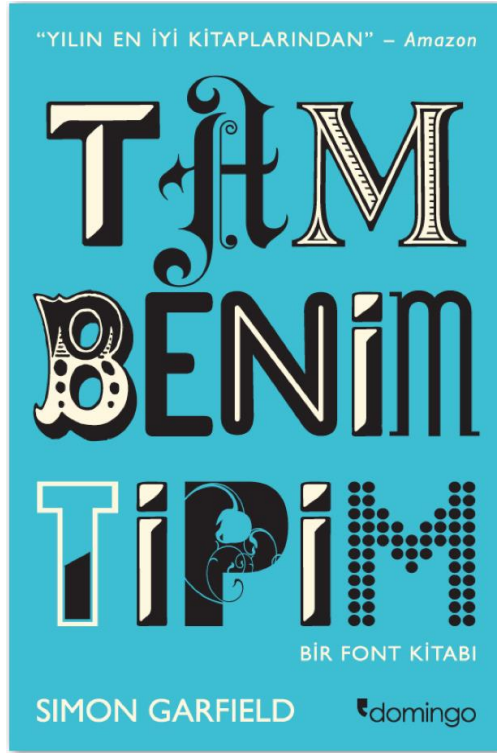
Fotoğraf 175 Christopher King kitap kapağı tasarımı, 2011



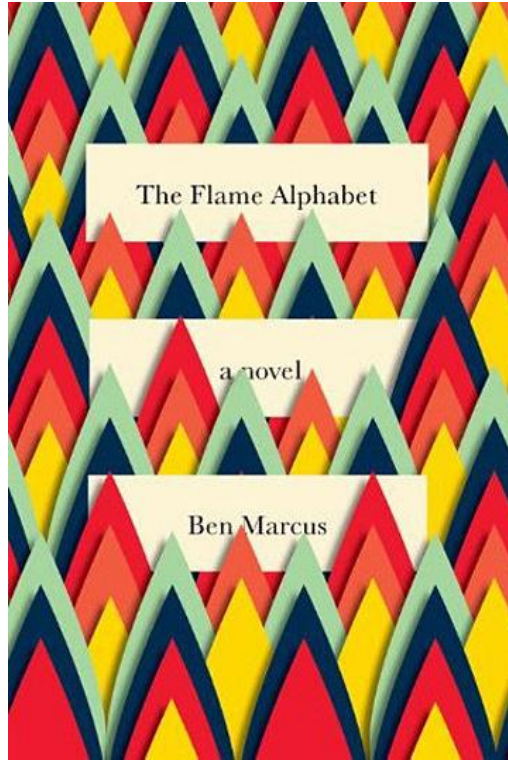
Fotoğraf 176 David Pearson kitap kapağı tasarımı, 2011



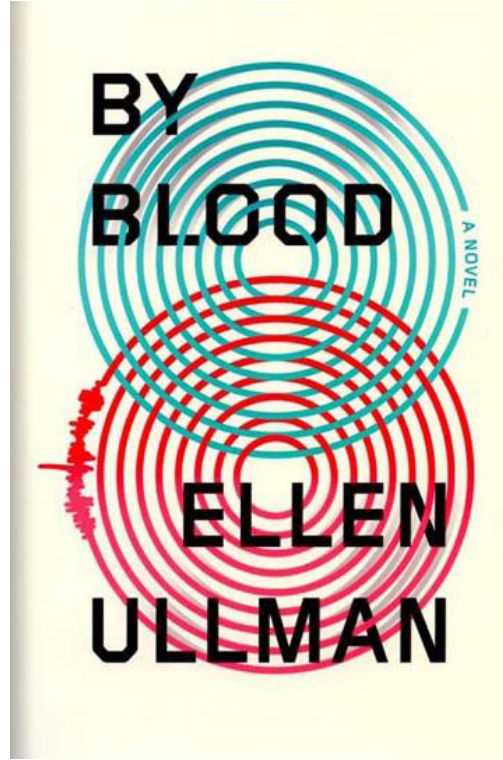
Fotoğraf 177 Paul Sahre, Erik Carter kitap kapağı tasarımı, 2011



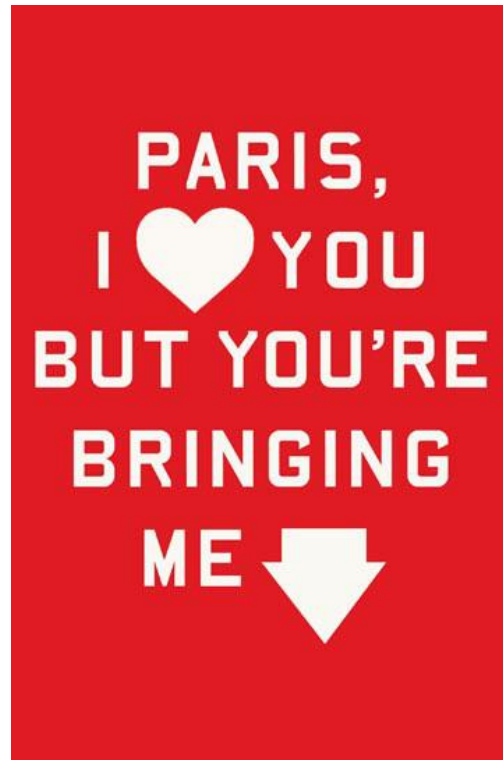
Fotoğraf 178 Budak Akalın kitap kapağı tasarımı, 2011



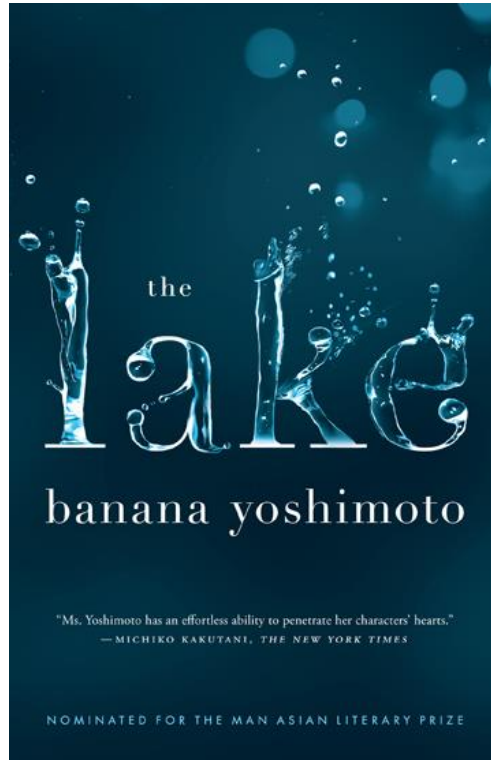
Fotoğraf 179 Peter Mendelsund kitap kapağı tasarımı, 2012



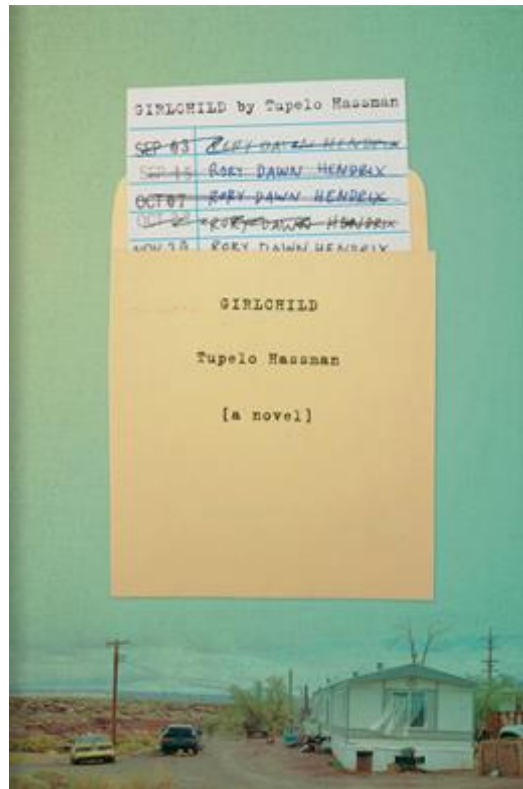
Fotoğraf 180 Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012



Fotoğraf 181 Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012



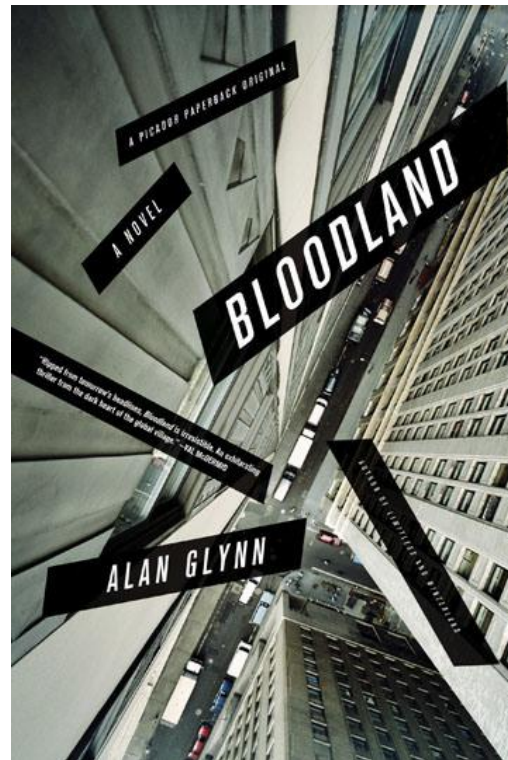
Fotoğraf 182 Christopher King kitap kapağı tasarımı, 2012



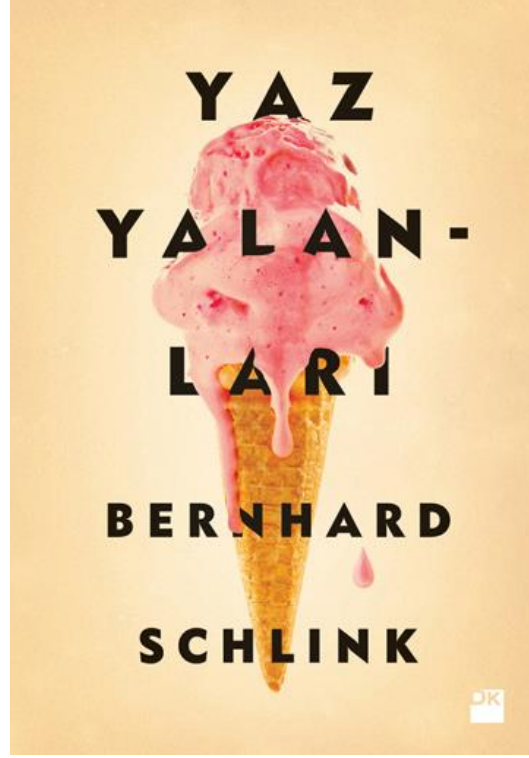
Fotoğraf 183 Rodrigo Corral kitap kapağı tasarımı, 2012



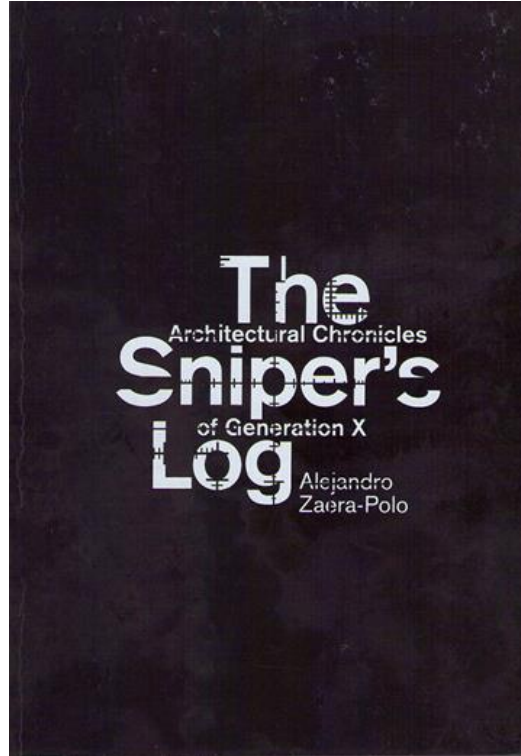
Fotoğraf 184 Emily Mahon kitap kapağı tasarımı, 2012



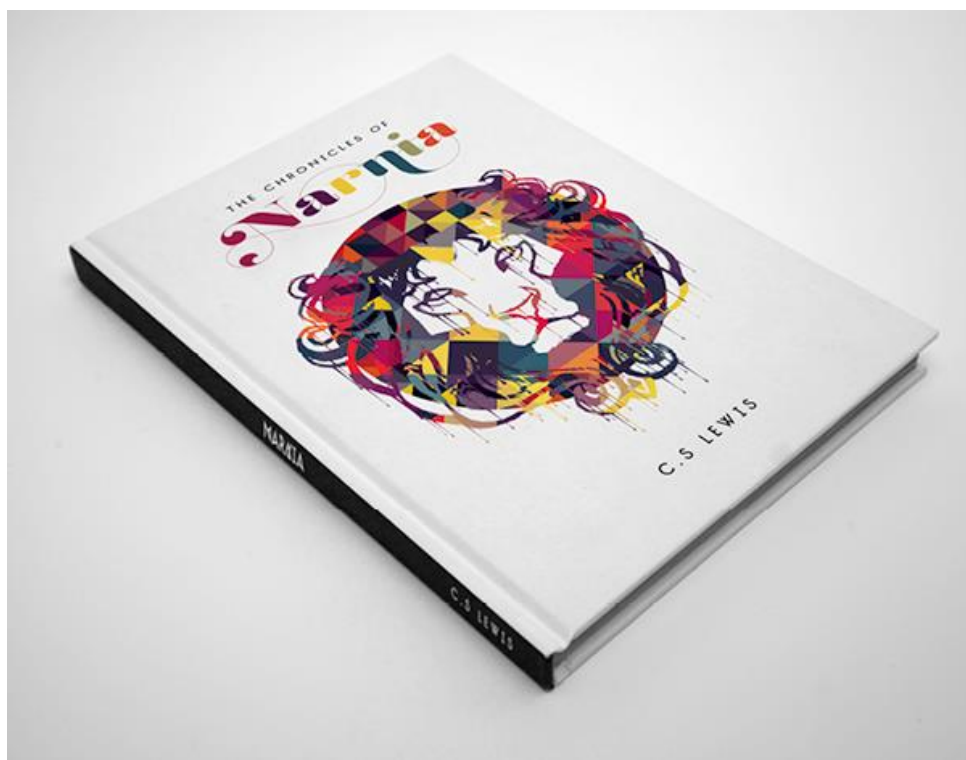
Fotoğraf 185 Keith Hayes kitap kapağı tasarımı, 2012



Fotoğraf 186 Geray Gencer kitap kapağı tasarımı, 2012



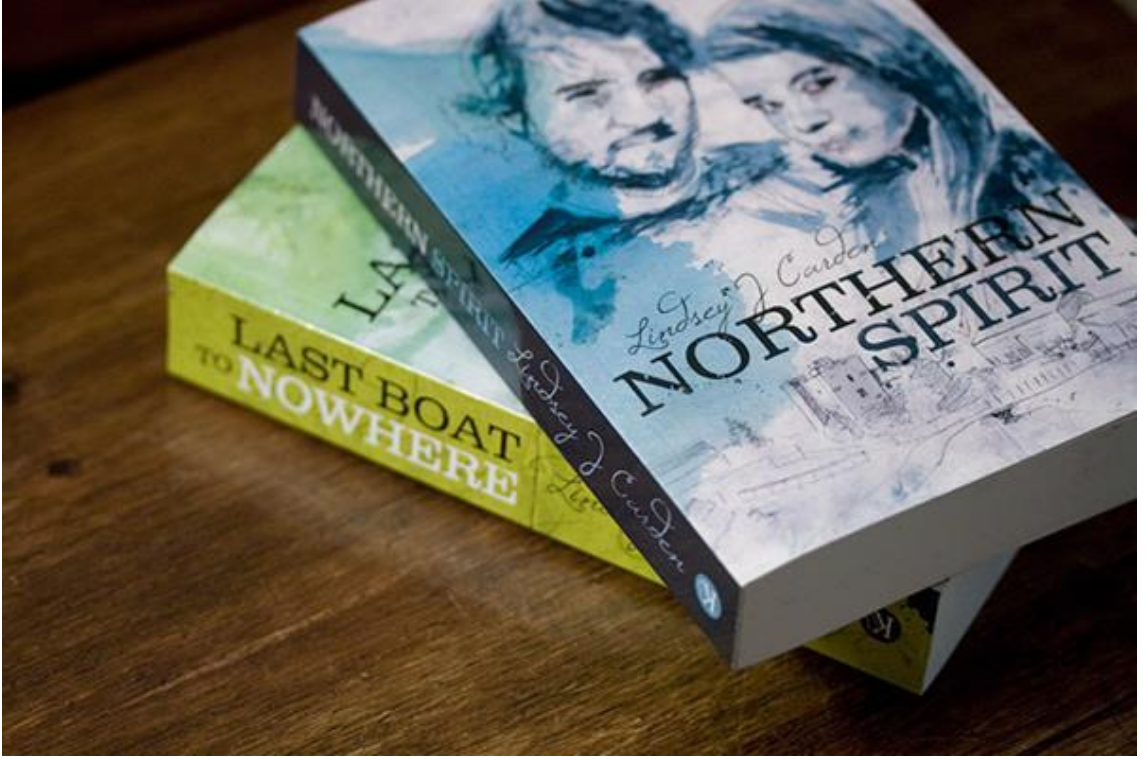
Fotoğraf 187 ActarPro kitap kapağı tasarımı, 2012



Fotoğraf 188 Josip Kelava kitap kapağı tasarımı, 2013



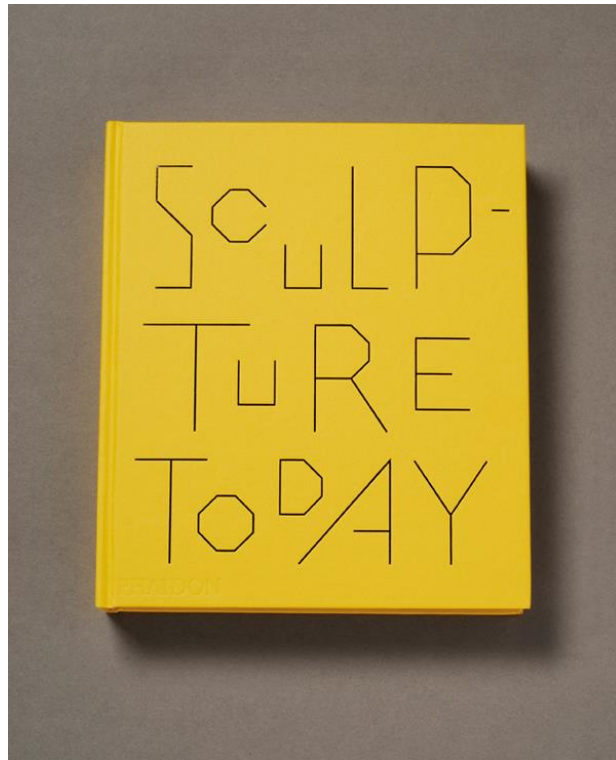
Fotoğraf 189 Piano Programme kitap kapağı tasarımı, 2013.



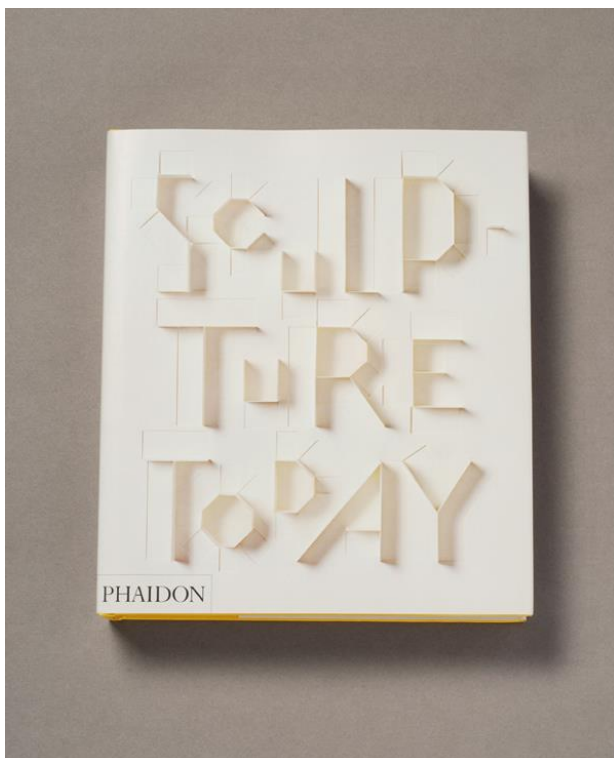
Fotoğraf 190 Ten Fathoms kitap kapağı tasarımı, 2013



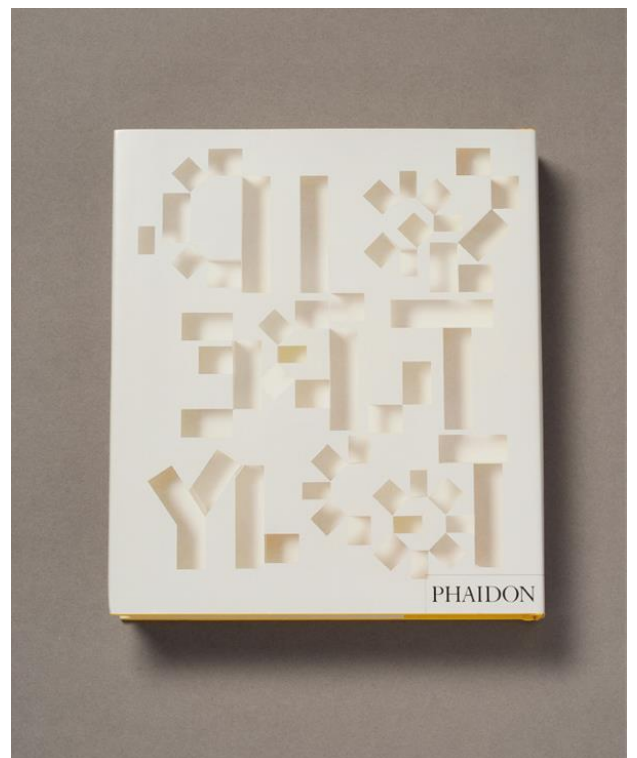
Fotoğraf 191 Ten Fathoms kitap kapağı tasarımı, 2013



Fotoğraf 192 Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013



Fotoğraf 193 Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013



Fotoğraf 194 Atelier Dyakova kitap kapağı, 2013



Fotoğraf 195 Nikola Klímová kitap kapağı tasarımları, 2013

8. BÖLÜM

SONUÇ

8.1. ÖZET

Kâğıdın icadıyla ortaya çıkan ve kaynağını Orta Asya'dan alan Türk Cilt Sanatı zamanla gelişmiş ve günümüzde önemli bir sanat kolu haline dönüşmüştür. Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra tüm sanat alanlarında görülen gelişmeler cilt sanatında da büyük ölçüde kendini göstermiş yeni üslûplar ortaya çıkmıştır.

Günümüz iletişim ve bilgi çağında hem görsel hem metinsel anlamı içinde bilgilendirme ve kültürlenme aracı olan kitap; sayfa düzeni, kapak tasarımı ile bir sanat yapıtı ve yazar ile okur arasında ilk iletişimi sağlayan kaynak olmaktadır.

Kitap kapağı, içeriğindeki mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirir.

Bu araştırma tezimde kitaba dair; Batı'da ki ve Doğu'da ki tarihsel gelişim süreci, bu süreçte kağıt ve kitapta uygulanan diğer çok farklı kullanım malzemeleri, kitap ve iç sayfa yüzlerindeki baskı yazılarının ve diğer tasarım görsellerinin günümüze değin gelişim ve değişimi, ön kapak, sırt ve arka kapak, şömiz görselleri ve özel ciltlenmiş pahalı kitaplara uygulanan grafik tasarım uygulamalarının evrimi tüm detaylarıyla irdelenerek verilmeye çalışılmıştır.

8.2. ÇALIŞMANIN LİTERATÜRE KATKISI

Hazırlanan çalışma ile bu konuda az sayıda bulunan Türkçe kaynağa yenisi eklenmiştir. Bu konuyla ilgilenen insanlara yardımcı olması ve ellerinde kapsamlı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

8.3. ARAŞTIRMA KISITLARI

Bu konuya yardımcı olunması hedeflenen yazılı kaynak araması yapılmıştır. Türkçe kaynak olarak çok kısıtlı materyaller incelenmiŐtır. Yabancı kaynaklardan hazırlanmış olan kitaplar, tezler ve makaleler dilimize çevrilmiştir. Bu konuyla ilgili olarak ulaŐılabilen tezler, bitirme projeleri ve ders notları incelemeye alınmıştır. Kullanılan tezlerin geliŐtirilip ilerletilmesi hedeflendi.

8.4. GELECEĞE YÖNELİK ÇALIŞMA ALANLARI

Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde bilgilendirme seminerleri workshop eğitimleri, fuar, sergi ve yarışmalar oluşturulabilir. Atölye çalışmalarını düzenlenebilir.

8.5. KAYNAKÇA

AK, Mehmet. "Marka/Firmalarda Kurumsal Kimlik ve İmaj", Işıl Ofset Sanayi Limited Şti. İstanbul, 1998.

AKSOY, Özgönül. Biçimlendirme., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Genel Sayısı:83, İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayın Sayısı:29, Trabzon, Ekim 1977.

ANONİM. "SORUŞTURMA; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri?", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 70, 15 Nisan 1983.

ANONİM. "Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:71, 1 Mayıs 1983.

ANONİM. "Bir Grafik Ustamız: Sait Maden.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:1, Ocak-Şubat 1985.

ANONİM. "Daha Çok Kitap, Daha Çok Okur İçin Kitap Fuarı.", Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı:108, Kasım 1989.

ASLIER, Mustafa. "Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:123, 14 Mart 1975.

ASLIER, Mustafa. Resim-1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1986.

AŞKUN, İnal Cem. "Örgütsel İletişim ve Küçük Grup Boyutları.", İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Eskişehir, 4 Ekim 1981.

ATALAYER, Faruk. Görsel Sanatlarda Estetik İletişim., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994.

ATALAYER, Faruk. Temel Sanat Öğeleri., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994.

ATALAYER, Faruk. "Tasarım Süreci.", SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Konferans Metni, Isparta, 12 Ocak 2001.

AYKUT, Mazhar. "Benzerlik Üzerine.", Ankara Sanat Dergisi, Yıl:15, Sayı:173, Eylül 1982.

AYTEMUR, Sait. Reklamın İyisi Kötüsü Olmaz., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

BECER, Emre. İletişim ve Grafik Tasarım., Dost Kitabevi, Ankara, Eylül 1997.

- BEKTAŞ, Dilek. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1992.
- BENLİ, Serdar. “Eğitim İletişim Kullanım Yetersiz.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:122, Ocak 1991.
- BIÇAKÇI, İlker. İletişim ve Halkla İlişkiler., MediaCat Yayınları, Ankara, 1998.
- BİNARK, İsmet. Eski Kitapçılık Sanatlarımız., Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1975.
- ÇEVİKER, Turgut. “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:114, 15 Şubat 1985.
- ÇEVİKER, Turgut. “Büyük bir ustalığın zevkli, keyifli ürünleri... .”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:142, 15 Nisan 1986.
- ÇİĞ, Kemal. “Türk Kitap Kapakları.”, Türkiyemiz Dergisi, Sayı:9, Şubat 1973.
- DEMİRTEPE, Ülkü. “Dünyada ve Türkiye’de Yayımcılığın Gelişmesi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 84, 15 Kasım 1983.
- DİVANLIOĞLU, Demir. Temel Tasar Tasar’ın Öge ve İlkeleri, Birsan Yayınevi, İstanbul, 1997.
- DÜNDAR, Burcu. “Grafik Tasarım Bağlamında Kitap Nesnesi ve Nesne Olarak Kitap.”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarım Programı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ. Cilt:2, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ. Cilt:3, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997.
- ERKMEN, Bülent. “Logotayp Üzerine Hızlı Yazılmış Notlar.”, Grafik Sanatı-Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 8, İstanbul, 1986.
- ERKMEN, Bülent. “Son An Çok Önemli.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 100. Sayı Özel Eki, Mayıs 1989.
- ERTEL, Mengü. “Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:51, 26 Ekim 1973.
- ERTEL, Mengü. “Grafikerler 1981’i değerlendiriyor.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:14, Ocak 1982.

ESİRKUŞ, Mustafa. "Sanatta Bağımsızlık ve Özgür Düşünce.", Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 96, Nisan 1974.

GENÇAYDIN, Zafer. Sanat Eğitimi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Temmuz 1993.

GÖKBERK, M. Ali. "Sanatı ve Sanatçıyı yaratan şey.", Ankara Sanat Dergisi, Yıl:14, Sayı:163, Kasım 1979.

GÖKBERK, M. Ali. "Heykelimize Füsun Onur'un Getirdiği Düşün.", Ankara Sanat Dergisi, Yıl:15, Sayı:173, Eylül 1980.

GÖKNİL, Can. "Çocuk Kitaplarım.", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:46, 15 Nisan 1982.

GÜNAL, Mehmet Ali.-HALAÇOĞLU, Ahmet. Türk İnkılabı Tarihi ve Atatürk İlkeleri., 3. Basım, Isparta, 1997.

GÜNER, Esra. "Resim Yaparken Kültür Birikimine Yaslanılmalı.", Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Sayı: 99, Şubat 1989.

GÜNGÖR, İ. Hulusi. Temel Tasar (Basic Design), Afa Matbaacılık, İstanbul, 1983.

HÜREL, Feridun. 18 Yaşından Küçükler Okuyamaz., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

İPŞİROĞLU, Nazan. Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

İSLİMYELİ, Nüzhet. "Desen.", Ankara Sanat Dergisi, Yıl:17, Sayı:189, Ekim 1982.

KARAMUSTAFA, Sadık. "Kurum Olmadan Kurumsal Kimlik Olmaz." Açılış Konuşmasından., A.V.C. KURUMSAL KİMLİK KONFERANSI MOVENPICK. İST, 23 Mart 1994.

KAYNARDAĞ, Arslan. "İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı hazırlanmalı.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979.

KAYNARDAĞ, Arslan. "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:70, 15 Nisan 1983.

KETİZMEN, Abbas. "Grafik Teknolojisinde Bilgisayar Destekli Tasarım ve Grafik Eğitiminde Verimliliğe Etkileri.", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ocak 1997.

KOCABAŞ, Füsun.-ELDEN Müge. Reklam ve Yaratıcı Strateji., Yayınevi Yayıncılık Reklam ve Organizasyon Ltd., İstanbul, 1997.

- KOCABAŞ, Füsün.-ELDEN Müge.-ÇELEBİ, İnci. Marketing P.R., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.
- KÖKSAL, Ahmet. “Halk resimlerinde, halkın ortak inançları, folklor değerleri anlatımcı, saf bir duyarlılıkla yansıtılıyor.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:176, 19 Mart 1976.
- MADEN, Sait. “İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:1, Şubat 1980.
- MADEN, Sait. “Abdi İpekçi Grafik Yarışması üzerine notlar.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:41, 1 Şubat 1982.
- MADEN, Sait. “Yarışmanın Ardından.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:89, 1 Şubat 1984.
- MADEN, Sait. (a) “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:1, Ocak-Şubat 1985.
- MADEN, Sait.(b) “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:2, Mart-Nisan 1985.
- MADEN, Sait. (c) “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:3, Mayıs-Haziran 1985.
- MADEN, Sait. (d) “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:4, Temmuz-Ağustos 1985.
- MADEN, Sait. Simgeler., Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1990.
- MADRA, Beral. “Genç Ressamlar Ne Diyor?”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:90, Mayıs 1988.
- MUMCU, Ahmet. – SU, Mükerrerem K. Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996.
- NECATİGİL, Behçet. “Halk hikayelerimizin ve halk kitaplarımızın yapıları, incelemesi, çağdaş edebiyata etkileri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:176, 19 Mart 1976.
- OKAY, Ayla. Kurum Kimliği, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.
- ORAL, Zeynep. “Günümüzün grafik sanatçıları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:191, 2 Temmuz 1976.
- ORAL, Tan “Reklam mı Sanat mı?”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 268, 15 Temmuz 1991.

- OSKAY, Ünsal. Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Ankara Üniversitesi, S.B.F. Yayınları., Sevinç Matbaası, No: 281, Ankara 1973.
- OTAN, Ümit. “Cennet diye bir yer varsa.”, Cumhuriyet Kitap Dergisi, Sayı:787, 22 Nisan 2001.
- ÖZBAY, Aykut. “Reklamda Görüntü, Layout ve Prodüksiyon.”, Reklamcılık ve Satış Yönetimi (1. Fasikül), Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fak. Yayınları, Eskişehir, Mart 1992.
- ÖZEN, Mine Esiner. Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, Haziran 1998.
- ÖZSEZGİN, Kaya. “Türk grafik sanatının gelişme evreleri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 41, 1 Şubat 1982.
- ÖZSEZGİN, Elvan. “Cumhuriyetten Günümüze Kitap Kapağı Sorunları ve ‘Deneme’ Türü Kitaplar İçin Kitap Kapağı Tasarımları.”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996.
- PARRAMON, Jose M. Resimde Renk ve Uygulanışı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- PEKTAŞ, Hasip. “Ülkemizde pek tanınmayan bir sanat dalı: Exlibris.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 220, 15 Temmuz 1989.
- PEKTAŞ, Hasip. Ex-Libris, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1996.
- SARIKAVAK, Namık Kemal. “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 23, Aralık 1996.
- SARIKAVAK, Namık Kemal. “Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 24, Ocak 1997.
- SARIKAVAK, Namık Kemal. “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 27, Nisan 1997.
- SARIKAVAK, Namık Kemal. Tipografinin Temelleri, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.
- SEÇİM, Hikmet. Reklamcılık ve Satış Yönetimi., Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1992.
- SEZGİN, Kazım. “Canlandırma Anlam Yaratma Sorunu.”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1992.

STEEL, Charles. “Nesne Olarak Kitabın Tasarımı.”, Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Eylül 1997.

ŞARDAN, Yiğit. Reklam Halkla İlişkiler ve Ötesi, “Şirketler Ekonomik Durgunlukta Neden Reklam Harcamalarına Devam Etmelidirler?”, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

TAŞÇI, Abdullah. “Marka ve Amblemler.”, Grafik Sanatı Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4, İstanbul, 1985.

TOLUNGÜÇ, Ahmet. Turizmde Tanıtım ve Reklam., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

TURANİ, Adnan. Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

TÜTENGİL, Cavit Orhan. “Türk aydınlanmasının kökleri, Türkiye’de 250 yıl önce basılan ‘ilk’ Türkçe kitaba kadar uzanır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979.

ÜNSAL, Yüksel. Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri, Yayım-Dağıtım TV Reklam, İstanbul, 1984.

VAROL, Ali Murat. – GÜRCAN, Halil İbrahim. Türk Basınında Teknoloji ve İnsan, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994.

YAZGAÇ, Muhsin. “İnsanın Sanatla İlişkisi.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 14, Sayı:164, Aralık 1979.

YAZGAÇ, Muhsin. “Başarılı Sanatçı Olmak İçin.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 174, Ekim 1980.

8.6. ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI SOYADI : Tuğba BAŞAK

DOĞUM YERİ ve TARİHİ: İstanbul/1985

E-MAIL : basaktugba@gmail.com

EĞİTİM DURUMU

İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı

YABANCI DİL

İngilizce